# TRAITÉ
## DES
# ACCORDS,
## ET DE LEUR SUCCESSION,
### SELON LE SYSTÊME
## DE LA BASSE-FONDAMENTALE;

*Pour servir de Principes d'Harmonie à ceux qui étudient la Composition ou l'Accompagnement du Clavecin.*

AVEC UNE METHODE D'ACCOMPAGNEMENT.

---

Ego nec studium sine divite venâ,
Nec RUDE QUID PROSIT, VIDEO, INGENIUM.
*Hor. de Arte Poet.*

---



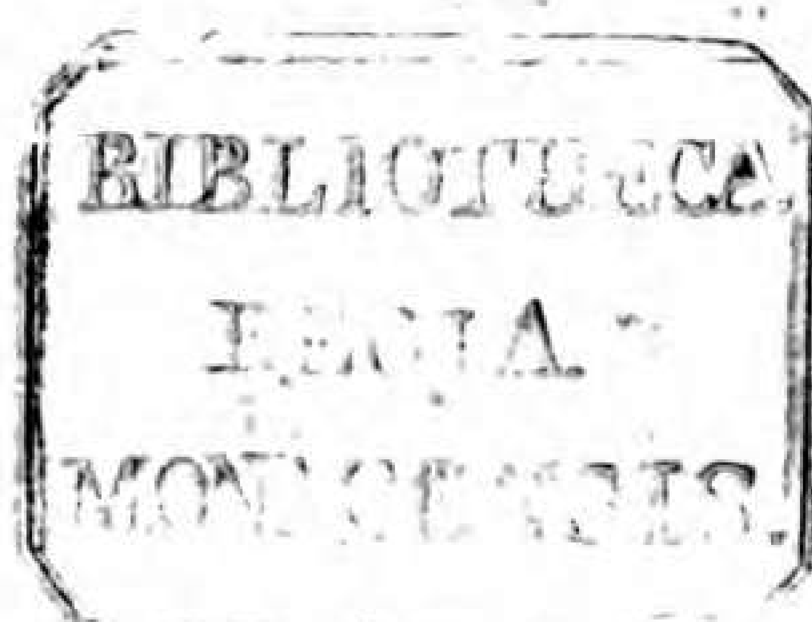
A PARIS,

Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.
DESSAIN *junior*, Libraire, Quai des Augustins, à la Bonne-Foi.

A Lyon, chez JEAN-MARIE BRUYSET, Imprimeur-Libraire, Rue S. Dominique.

M. D. CC. LXIV.

*Avec Approbation & Privilège du Roi.*


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.



# A MONSIEUR L'ABBÉ ARNAUD;

De l'Académie Royale des Inſcriptions & Belles-Lettres.

ONSIEUR,

*VOUS avez jugé que mon Ouvrage pouvoit être utile, & vous m'avez encouragé à le rendre public. Vos connoiſſances dans la Science de l'Harmonie & dans l'Art de la Muſique en général*

*pouvoient ſeules me raſſurer ſur le ſort de ce Traité, & j'ai cru qu'il importoit à ſes ſuccès de publier qu'il a mérité votre approbation. En vous en faiſant l'hommage,* MONSIEUR, *je ſatisfais aux ſentimens d'eſtime & d'attachement que vous m'avez inſpirés; je penſe que les Gens de Lettres ne devroient dédier leurs Ouvrages qu'à des Hommes puiſſans, dignes de les protéger, ou à des Sçavans en état de les juger. J'ai l'honneur d'être avec la conſidération la plus diſtinguée,*

*MONSIEUR,*

Votre très-humble & très-obéiſſant Serviteur, R***.



# PRÉFACE.



LA Partie pratique de l'Harmonie, c'eſt-à-dire celle qui regarde les Accords, leur forme, leur ſucceſſion, eſt encore aſſez généralement ignorée; nous avons cependant ſur l'Harmonie pluſieurs Ouvrages qu'il ſuffiroit de lire avec attention pour avoir de tous ces objets une connoiſſance même profonde. Mais la plûpart des Muſiciens, ſoit amateurs, ſoit profeſſeurs, loin d'être excités par les difficultés mêmes que préſente d'abord la théorie de la Muſique, qui fait partie de ces excellens Ouvrages, en ſont épouvantés, & aiment encore mieux, les uns renoncer au plaiſir d'être éclairés ſur

les cauſes de leurs ſenſations, les autres ſe charger de toute la honte attachée à l'ignorance, que de faire le moindre effort pour parvenir à s'inſtruire.

On me dira ſans doute que jamais la France ne produiſit tant de Compoſiteurs qu'aujourd'hui. J'en conviens : mais parmi cette foule de Compoſiteurs, combien en eſt-il qui poſſédent les Principes de l'Harmonie ? Le dirai-je ? La plûpart en ignorent encore juſqu'à la découverte ; d'autres, ſi l'on doit en juger par leurs Ouvrages, n'ont pas même les premiers élémens d'une harmonie purement pratique. L'oreille, c'eſt-à-dire, un certain reſſouvenir, & pour le dire en propres termes, la ſimple reminiſcence de ce qui a frappé leurs ſens, leur tient lieu de ſcience, de principes, & ſouvent même de génie, dans ces productions dont cependant ils ſe diſent & ſe croient les créateurs.

Je ne parle point ici des Accompagnateurs ; il ne faut pas exiger d'eux qu'ils saisissent le vrai des Principes de l'Harmonie, tant qu'ils auront dans l'esprit qu'une telle note, un tel degré du Ton, dans la Basse, doit porter tel accord, ou que tel trait de chant, dans cette même Basse, doit porter telle harmonie (*a*).

---

(*a*) On revient déja beaucoup de ce préjugé dans les Provinces. La rareté &, si l'on peut dire, la disette des bons Maîtres y produit cet avantage : elle oblige les Amateurs & ceux des professeurs qui veulent se perfectionner dans l'Accompagnement, à recourir aux divers Ouvrages de M. Rameau. Les Principes d'Accompagnement surtout, qui font partie de son *Traité de l'Harmonie*, & le *Plan d'une Nouvelle Méthode*, du même Auteur, font, de ceux qui étudient l'un ou l'autre Ouvrage, comme autant d'Eleves de cet habile homme, tant pour la façon d'Accompagner, que pour l'idée même qu'on doit se former de l'Accompagnement. Les amateurs de la vraie harmonie doivent sou-

J'ai pensé qu'un Traité particulier sur les Accords, où l'on supprimeroit toute théorie & tout ce qui appartient essentiellement à l'Art de la Composition ou à celui de l'Accompagnement, & dans lequel on rassembleroit tout ce qui peut concerner la succession des accords, j'ai pensé, dis-je, qu'un pareil Traité pourroit rendre

---

haiter que cette maniere d'Accompagner s'étende plus généralement dans la Capitale, où l'abondance des *Virtuoses* de tous les pays, en perpétuant l'ancienne routine, empêche plusieurs personnes d'aprécier le mérite des nouvelles découvertes & d'en profiter (*).

(*) *La plûpart des Artistes*, comme s'exprime un Philosophe harmoniste, *attendent que la voix publique les contraigne à rendre justice au mérite d'une découverte : ce n'est qu'alors*, ajoûte notre Philosophe, *qu'on voit la fin des argumens pitoyables & des mauvaises plaisanteries que leur paresse ou leur vanité leur suggére contre tout ce qui a l'apparence d'innovation.* (Essais sur les Principes de l'Harmonie, par M. *Serre*; premier Essai, pag. 5.)

l'étude de l'Harmonie moins longue & ſurtout moins rebutante (*b*).

Il s'en faut bien que les Ouvrages qu'on a publiés juſqu'à préſent, tant ſur la Compoſition que ſur l'Accom-

---

(*b*) Je ne prétends pas empêcher néanmoins qu'on ne puiſſe toujours recourir ſoit aux Ouvrages de théorie, ſoit à ceux qui traitent particulierement de la Compoſition ou de l'Accompagnement. Je crois au contraire, à l'égard des Ouvrages de théorie, que la Pratique de l'harmonie étant mieux connue, on ſera peut-être plus curieux de voir dans la Théorie même les Principes ſur leſquels cette Pratique eſt établie.

Du reſte, quoique mon plan ait été de ne rien toucher à ce qui regarde en particulier la Compoſition ou l'Accompagnement, je n'ai pû cependant m'empêcher, lorſque j'en ai trouvé l'occaſion, de donner quelques inſtructions à ceux qui étudient l'une ou l'autre, d'autant que les Auteurs qui ont traité de la Compoſition ou de l'Accompagnement ont gardé le plus profond ſilence ſur les matieres qui ſont l'objet de ces inſtructions.

pagnement, présentent tout ce qu'il y auroit à dire touchant les Accords; on a même donné sur cette partie, dans quelques-uns de ces Ouvrages, surtout dans ceux qui traitent de l'Accompagnement, des notions peu exactes & souvent même très-fausses; d'ailleurs, ce qui regarde les Successions, n'y embrasse presque jamais que les cas les plus usités dans la Pratique; enfin il semble qu'on y ait voulu circonscrire dans les bornes étroites de certaines successions, l'harmonie possible. Toutes ces considérations m'ont fait croire qu'un Ouvrage exécuté d'après le plan que je viens de tracer devenoit comme nécessaire. Un Homme de Lettres, très-versé d'ailleurs dans la Musique & dans la science de l'Harmonie, m'a confirmé dans mon idée; & j'ai osé publier ce Traité, persuadé qu'il pourroit être utile aux amateurs de

l'Harmonie qui voudroient être ou plus ou mieux inſtruits qu'on ne l'eſt, ou qu'on ne peut l'être communement, ſur la pratique de cette ſcience ; à ceux particulierement que les contradictions ou les abſurdités qu'on leur a fait dévorer ont abſolument dégoûtés de toute inſtruction, ou qui livrés à des Muſiciens ſans principes ſont obligés, pour le petit nombre d'objets qu'ils ont à connoître, d'apprendre une infinité de Régles qui ſouvent portent ſur quelque fauſſe ſuppoſition ou ſur un cas particulier & deviennent par là très-embarraſſantes, ſurtout pour ceux que la nature a doués d'une certaine juſteſſe d'eſprit.

Telle étoit préciſément la poſition d'une perſonne à qui différens mauvais principes avoient fait perdre toute envie de continuer l'étude de l'Accompagnement, lorſqu'engagé par quelques circonſtances j'entre-

pris pour elle ce petit Ouvrage. Les avantages qu'elle en a retirés en très-peu de tems m'avoient déja flatté, même avant de le communiquer, qu'en le mettant au jour je pourrois rendre un vrai ſervice à ceux qui aiment véritablement l'Harmonie; & je dois leur dire ici que c'eſt en préſentant les choſes telles que les donne la *Baſſe-fondamentale*, ou du moins telles que je les ai vues au moyen de ce ſyſtême, que j'ai été entendu.

Quant au Public qui ſera juge de cet Ouvrage, je dois le prévenir que mes idées n'étant pas toujours conformes à certaines opinions reçues, que même leurs étant quelquefois oppoſées, j'ai été obligé d'attacher à ce Traité pluſieurs Notes, dont j'ai fait ſervir les unes à ma juſtification, & les autres à l'inſtruction du Lecteur. Ceux qui ne ſont point dominés par les préjugés, ou dont l'eſprit n'a pas

été gâté par de mauvais principes, n'ont qu'à passer ces Notes ; en ne lisant que le texte ils se formeront plus promptement une idée de ce qui fait le fond de l'Ouvrage.

Comme il ne m'a plus été possible, à cause des Notes, de renfermer ce Traité dans les limites que je lui avois d'abord prescrites, j'y ai joint une *Introduction*, que j'ai jugée nécessaire, & une troisiéme Partie, dans laquelle j'ose proposer quelques nouveaux accords dont il m'a paru qu'on pourroit enrichir le fond de l'Harmonie : mais ces accords je me borne à les exposer quant à présent, l'Ouvrage n'étant pas susceptible par sa nature de toutes les preuves qu'il faudroit rapporter pour établir la légitimité de ces nouveaux grouppes de sons.

Voici le Plan que j'ai suivi :

Dans l'Introduction, j'ai donné l'explication de différens termes, & j'ai fait connoître le sens dans lequel

je voulois que le Lecteur les entendit; de plus, j'y ai tracé quelques inſtructions préliminaires ſur différens objets ; & cela pour n'être pas expoſé, ou à m'y arrêter dans le cours de l'Ouvrage, ou à multiplier encore les Notes.

Je diviſe ce Traité en trois Parties : dans la premiere j'offre tous les accords connus, j'y énonce leur conſtruction & le genre eſſentiel de chaque intervalle qui concourt à la former, lorſque ce genre eſt déterminé par la nature de l'accord. Je déſigne, pour chaque accord diſſonant, l'intervalle ou la note qui en eſt véritablement la diſſonance, & j'ai toujours ſoin d'exclure de ce rang certains autres intervalles, réputés diſſonances, mais qui n'en ont que l'apparence, & pour leſquels j'ai été obligé de créer comme une claſſe à part. J'exprime exactement le genre de chaque diſſonance, ou la claſſe à laquelle on doit la

rapporter,

rapporter, afin qu'on puiſſe lui donner la marche qui lui eſt preſcrite, ou lui laiſſer tenir celle qu'elle eſt libre de ſuivre. J'aſſigne à chaque note du mode le rang qu'elle doit y occuper ou le caractère qu'elle doit y avoir, lorſqu'elle porte tel ou tel accord, ou bien j'indique quelles ſont les différentes notes de ce mode qui peuvent porter le même accord, lorſque cet accord ne donne, par ſa nature, aucun rang déterminé pour le ton, ni aucun caractère à la note qui le porte (*c*).

(*c*) Cette derniere conſidération, ainſi que celle qui concerne les intervalles, réputés diſſonances, dont je viens de parler, pourroit d'abord paroître étrange; mais on trouvera ſur ces différens objets & ſur quelques autres qui pourroient ſurprendre encore d'avantage, on trouvera, dis-je, dans l'Ouvrage, mes raiſons, ou pour mieux dire, celles que me fournit le ſyſtême qui me guide.

J'ai cru devoir ranger ſous des claſſes différentes certains accords que non-ſeulement on n'a pas encore aſſez diſtingués, mais que malheureuſement pour les progrès de l'Art il ſemble qu'on a pris à tâche de confondre. Lorſque deux accords différens n'ont que le même nom & le même ſigne, je me vois obligé, tant pour faire diſtinguer ces accords l'un de l'autre, que pour me rendre intelligible, de joindre un léger acceſſoire au ſigne & au nom de l'un des deux, en attendant que chaque accord mieux connu puiſſe, par ſon nom & ſon ſigne propre, cacher à nos deſcendans, du moins à la plus grande partie, l'état d'enfance où ſe trouve encore la Muſique.

Enfin j'ai placé dans un Chapitre à part quelques accords particuliers engendrés par l'accord fondamental que j'aſſigne à ſon dérivé la *Sixte-ſuperflue*, & je termine cette premiere

Partie par un Chapitre ſur les *Suſpenſions* : j'ai cru devoir m'étendre un peu ſur cette matiere, il falloit une fois pour toutes donner, des ſuſpenſions, l'idée qu'on doit en avoir.

Dans la ſeconde Partie, je traite de la Succeſſion des Accords, mais rélativement aux ſeuls fondamentaux, dans leſquels on peut dire que tous les autres accords ſont contenus; du moins peuvent ils, dans ce cas, être toujours repréſentés par leur fondamental. Quoique j'aye étendu, à quelques égards, la ſphere des ſucceſſions, on n'y trouvera pas néanmoins toutes celles qu'une routine aveugle peut avoir introduites, & que les Principes de l'Harmonie ſeront toujours en droit de rejetter. J'ai tiré de ces Principes tout ce qu'ils ont pu me fournir, mais, je le répete, ce que ces Principes condamnent, je l'ai proſcrit.

Enfin la troisiéme Partie renferme quelques nouveaux accords que je crois possibles, & dont on pourroit tirer divers avantages pour varier les effets de l'Harmonie.

Au reste le Systême de la Basse-Fondamentale sur lequel porte ce petit Ouvrage, ne doit pas être regardé comme un de ces Principes qui précédent les conséquences qu'on en tire. Le mérite de cette découverte consiste, à avoir réduit en un systême simple, commode, & facile à saisir, toutes les opérations des grands Maîtres de l'Harmonie, qui jusqu'à M. Rameau n'avoient eu d'autre guide qu'une sorte d'instinct musical, un génie heureux qui leur donnoit le courage de mépriser des Régles par lesquelles la plûpart de ces opérations étoient condamnées (*d*).

---

(*a*) Les Anciens, entr'autres erreurs, re-

A force de tâtonner on avoit trouvé plusieurs sortes d'accords : M. Rameau s'est apperçu le premier que les

---

gardoient plusieurs intervalles comme faux, & les excluoient de leur musique, tels que la sixte majeure, la *fausse* quinte, le triton, ou fausse quarte, & quelques autres. La tierce mineure étoit même regardée chez eux comme une *dissonance*. Si dans des temps postérieurs on a composé dans le Mode appellé *Mineur*, à raison de sa tierce qui est mineure, aussi a-t-on sagement prescrit alors de finir au moins, dans les *Parties*, par la tierce Majeure ; & c'est ce qu'observent encore religieusement quelques vieux Compositeurs, & presque tous les Organistes. Ces derniers ne finiroient pas un morceau d'harmonie, un Plein-jeu par exemple, du Premier ou du Second Ton, sans faire entendre l'accord-parfait MAJEUR, & cela pour donner le ton à des Plainchanistes qui doivent entonner des notes prises de l'accord-parfait MINEUR. Ce sera, par exemple, un *Fa-dièse* qu'ils leur donneront, pour leur faire entonner le FA NATUREL par lequel commencent tous les versets d'un *Magnificat* du Premier Ton,

différentes formes de la plûpart de ces accords n'étoient que comme des combinaisons d'un très-petit nombre d'autres accords, rangés dans un ordre plus direct, plus simple, & réduits, pour ainsi dire, à une certaine uniformité. Il les a appellés FONDAMENTAUX; d'où il a donné le nom de BASSE FONDAMENTALE à celle qui ne porte que de ces accords fondamentaux.

L'excellence de cette Basse ne con-

---

c'est-à-dire, en *D-la-re* mineur. Risible; mais inévitable effet des Régles de tradition, lorsqu'on manque de Principes pour y rapporter ces Régles, les examiner, les apprécier, juger, en un mot, de leur justesse ou de leur fausseté, afin d'en faire l'usage qu'il convient dans la pratique de l'harmonie, & de n'être pas dans le cas de perpétuer par un attachement machinal à ces sortes de régles, ce que la raison & l'oreille révoltées ont condamné depuis longtemps!

ſiſte pas ſeulement à ſimplifier la quantité prodigieuſe d'accords qui, ſans ce ſecours, porteroit le trouble & la confuſion dans l'eſprit ; ce qu'il y a de plus heureux dans le Syſtême de M. Rameau, c'eſt que toutes les Régles particulieres, appliquables à cette multitude d'accords, ſe réduiſent à celles qui concernent les accords fondamentaux. Enfin ces Régles particulieres ne ſont plus, d'après ce Syſtême, que comme des développements, comme des conſéquences, des corollaires, en un mot, de celles qu'on peut appeller à juſte titre Fondamentales.

Quand on connoît, par Exemple, la marche de chaque Son de l'un des accords fondamentaux, appellé *de ſeptiéme* (comme on a dû néceſſairement la connoître avant la nouvelle découverte), on ſçait d'avance tout ce qu'il eſt poſſible de dire touchant les accords particuliers que le Syſ-

tême de la Baſſe-fondamentale ſuppoſe n'être que des combinaiſons ou des Dérivés de cet accord de ſeptiéme (*e*).

---

(*e*) Sçait-on, par exemple, tout ce qui regarde l'emploi de l'accord *ſol ſi re fa?* Dès-lors les différentes Régles que l'expérience, ou pour mieux dire, l'inſtinct ou la nature avoient fait établir touchant les accords de *Fauſſe-quinte* ſur *ſi*, de *Petite-ſixte* ſur *re*, de *Triton* ſur *fa*, de *Neuvieme* ſur *mi*, de *Quinte-ſuperflue* ſur *mi-bemol*, de *Septieme* appellée *Superflue* ſur *ut*, & enfin preſque toutes celles qui concernent la Quinte-ſuperflue avec quarte ſur *mi-bemol*, ou la Septieme-ſuperflue avec ſixte mineure ſur *ut*, dès-lors, dis-je, toutes ces Régles ſont connues : ſachant ce qui doit ou ce qui peut ſuivre l'accord *ſol ſi re fa*, on ſçait d'avance ce qui devra ſuivre tous les accords que je viens de nommer. D'un autre côté, ſçait-on encore la marche de chaque ſon, de chaque partie d'un accord, tel que celui de *ſol* (comme on ne peut l'ignorer quelque ſyſtême qu'on ſuive)? On ſçait en même tems toutes les marches particu-

On voit ſans doute que ce Syſtême doit abréger les difficultés, & qu'il rend l'étude de l'Harmonie moins longue & plus ſure.

Les Philoſophes pourront bien ne pas regarder la Baſſe-fondamentale de M. Rameau, comme étant à

---

lieres que la Pratique a été forcée d'établir depuis longtemps, à l'égard de certaines notes de Baſſe, lorſqu'elles portent certains accords. (La note qui porte un *Triton*, par exemple, qu'on a toujours preſcrit de faire deſcendre ; celle qui porte une *Fauſſe-quinte*, qu'on eſt convenu de faire monter ; &c, &c.)

Que manque-t-il donc à un Syſtême qui ſimplifie tout, éclaire ſur tout, guide partout, ſinon d'avoir été enfanté parmi quelque nation née pour la Muſique ? Mais, que dis-je ! Elle n'en auroit pas beſoin : il ne lui manque que d'être plus connu de nos Muſiciens ; de ceux du moins en qui le génie ne ſupplée pas la connoiſſance des Régles.

tous égards essentiellement telle ; c'est-à-dire, comme toute composée de sons physiquement fondamentaux, vrais générateurs des autres sons qui forment chaque accord de cette Basse-fondamentale. Mais il suffit que dans plusieurs accords dont cette Basse est composée, le son grave soit effectivement le générateur physique des principaux sons, ou, ce qui doit être réputé la même chose, des octaves, simples ou doubles, des principaux sons dont l'accord est composé (*f*),

(*f*) Ainsi que dans les accords de la Tonique & de la Soûdominante, du Mode majeur, & dans ceux de la Dominante & de quelques simples dominantes, de l'un & l'autre mode ; accords dont les quintes & les tierces représentent la Douziéme & la Dix-septiéme, harmoniques naturels du son grave de ces accords. Rien n'empêche d'ailleurs le Musicien d'employer ces quintes & ces tierces, comme Douziémes & Dix-septiémes.

pour qu'on puiſſe, par extenſion, & par une ſorte d'analogie, (ſurtout dès qu'il eſt queſtion de ſimplifier la pratique de l'harmonie) appeller fondamental tout autre accord direct, bien que ſes harmoniques muſicaux, ces intervalles dont l'Art le compoſe, n'y ſoient pas toujours dans la même proportion, ni du même genre que les harmoniques réels du ſon grave de cet accord & que la nature fait entendre dans tout corps ſonore. Voudroit-on que la nature n'eut rien laiſſé à faire à l'art ?

La découverte de M. Rameau eſt ſans contredit l'unique raiſonnable qu'on ait encore faite pour ranger en un ſyſtême lié tout ce qu'une expérience aveugle avoit appris juſqu'à préſent au Muſicien ; cela ſuffit ſans doute pour qu'on doive applaudir à cette découverte ? En un mot, depuis pluſieurs ſiécles L'HARMONIE erroit ſans Principes ; c'eſt de nos jours, c'eſt

parmi Nous, qu'un de Nos compatriotes lui en a trouvés; nous devons en féliciter notre ſiécle & notre Nation. Peut-être découvrira-t-on dans la ſuite d'autres Principes plus certains & plus généraux, mais dans ce cas l'Harmonie n'en reſtera pas moins redevable à M. RAMEAU. Le Syſtême de Newton en faiſant tomber celui de Deſcartes, n'a rien diminué du mérite & de la gloire du Philoſophe François.

*Fin de la Préface.*



# TABLE DES CHAPITRES.

## INTRODUCTION,

Contenant l'explication de quelques termes.

# PREMIERE PARTIE,

Où l'on traite des Accords & des Suspensions. 31

---

## SECONDE PARTIE.

# TROISIEME PARTIE,

Où l'on propose de nouveaux Accords.



Fin de la Table des Chapitres.

TRAITÉ



# TRAITÉ DES ACCORDS, ET DE LEUR SUCCESSION.



## INTRODUCTION,

*Contenant l'explication de quelques termes.*

## CHAPITRE PREMIER.

*Des Intervalles en général; de la Consonance & de la Dissonance; des Tons & des demi-tons.*

### §. I.

*Des Intervalles.*



ON appelle *Intervalle* la distance qu'il y a d'un Son ou d'une Note à une autre en passant par les degrés intermédiaires qui les séparent. Ces degrés ont entre eux un certain

ordre établi; ordre que tout le monde connoît dans ce qu'on appelle la *Gamme*, dite également *Echelle*, par allusion aux degrés qui la composent.

On conçoit facilement 1°. que le moindre des Intervalles doit être celui qui se trouve d'un degré à son voisin, comme d'*ut* à *re*, en montant, ou de *re* à *mi*, &c; ou comme d'*ut* à *si*, en descendant, ou de *si* à *la*, &c.

2°. Que les autres Intervalles seront plus ou moins grands à proportion du nombre de degrés qu'on aura à parcourir pour arriver d'un Son à un autre. Aussi a-t-on donné, aux différens Intervalles qui peuvent se trouver entre deux Sons, des dénominations dont l'objet est d'exprimer le nombre de degrés parcourus de l'un à l'autre de ces Sons.

Si entre deux Sons quelconques on n'a parcouru aucun degré, c'est-à-dire, si deux Sons se trouvent être sur le même degré, tels que seroient deux *ut*, deux *re*, &c; il n'y a plus entre eux aucun Intervalle, & ces deux Sons sont appellés *Unisson*, c'est-à-dire, même Son.

Si entre deux Sons on a parcouru deux degrés, cet Intervalle s'appelle *Seconde*.

Si on a parcouru trois dégrés, cet Intervalle s'appelle *Tierce*, c'est-à-dire, troisieme.

Si on a parcouru quatre degrés, cet Intervalle s'appelle *Quarte*, c'eſt-à-dire, quatrieme.

Si on a parcouru cinq degrés, cet Intervalle s'appelle *Quinte*, c'eſt-à-dire, cinquieme.

Si on a parcouru ſix degrés, cet Intervalle s'appelle *Sixte*, c'eſt-à-dire, ſixiéme.

Si on a parcouru ſept degrés, cet Intervalle s'appelle *Septieme*.

Si on a parcouru huit degrés, cet Intervalle s'appelle *Octave*, c'eſt-à-dire, huitieme.

Enfin, ſi on a parcouru neuf degrés, cet Intervalle s'appellera *Neuvieme*; ſi on en a parcouru dix, il s'appellera *Dixieme*, & ainſi de ſuite, en ſuivant l'ordre des Nombres.

J'ajoute ici une Table où, ſur chacune des ſept notes de la Muſique, priſe alternativement pour premier degré dans la premiere colonne, l'on trouvera, en ſuivant la ligne à droite, les noms des autres notes qui en forment les principaux Intervalles.

| 1 Premiers Deg. | 2 Secondes. | 3 Tierces. | 4 Quartes. | 5 Quintes. | 6 Sixtes. | 7 Septiemes. | 8 Octaves, &c. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| UT | re | mi | fa | ſol | la | ſi | UT, &c. |
| RE | mi | fa | ſol | la | ſi | ut | RE |
| MI | fa | ſol | la | ſi | ut | re | MI |
| FA | ſol | la | ſi | ut | re | mi | FA |
| SOL | la | ſi | ut | re | mi | fa | SOL |
| LA | ſi | ut | re | mi | fa | ſol | LA |
| SI | ut | re | mi | fa | ſol | la | SI |

A l'égard des Intervalles plus grands que l'octave, on peut observer que l'*Octave*, ou ce qui est la même chose, que le huitieme degré d'une note quelconque, n'étant que la répétition de cette même note (puisqu'il n'y en a que sept différentes dans la Musique), il s'ensuit qu'il ne peut y avoir plus de six Intervalles primitifs, qu'on appelle *Intervalles simples*; les autres Intervalles ne sont que comme les *répliques* de ces premiers, & on les appelle *Intervalles composés*; ils sont effectivement composés des primitifs & d'une octave ou de plusieurs octaves de plus. D'où il résulte qu'une Neuvieme n'est que l'octave de la Seconde, une Dixieme, l'octave de la Tierce, &c; qu'une Seizieme est la double-octave de la Seconde, une Dix-septieme, la double-octave de la Tierce, &c.

Quoique selon l'Harmonie, il y ait une différence plus marquée entre une Neuvieme, par exemple, & l'octave d'une Seconde (comme on le verra dans la suite de ce Traité), il suffit néanmoins que les Intervalles composés puissent être regardés, en Mélodie, comme les répliques des Intervalles simples, pour qu'on puisse profiter du moyen que fournit ce point de vue, soit pour trouver plus facilement tout Intervalle composé, soit pour pouvoir le rap-

porter, dans le beſoin, au primitif dont il eſt formé. Pour cet effet on pourra faire uſage de la Table ſuivante, ou de la méthode qu'on trouvera après la Table.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Intervalles primitifs. | $2^{de}$. | $3^{ce}$. | $4^{te}$. | $5^{te}$. | $6^{te}$. | $7^{me}$. | $8^{ve}$. |
| Intervalles composés. | Octaves des intervalles primitifs. | $9^{me}$. | $10^{me}$. | $11^{me}$. | $12^{me}$. | $13^{me}$. | $14^{me}$. | $15^{me}$. |
| | Double-octaves des intervalles primitifs. | $16^{me}$. | $17^{me}$. | $18^{me}$. | $19^{me}$. | $20^{me}$. | &c. | &c. |

On peut pouſſer cette Table auſſi loin qu'on le voudra, ou, ſans le ſecours même de la Table, on peut faire uſage de la méthode qui ſuit :

*Il faut ôter 7 du nombre qui déſigne un Intervalle compoſé, autant de fois qu'il ſera néceſſaire pour parvenir à un Intervalle ſimple.*

Par exemple, pour trouver ce que c'eſt qu'une $24^{me}$, il n'y a d'abord qu'a ôter 7 de 24, & il reſtera 17; ôtez encore 7, reſtera 10, & encore ſept, reſtera 3. Cet Intertervalle eſt donc une Tierce ou, plus exactement, la triple-octave de la Tierce, puiſque de 24 on en a ôté trois fois le nombre 7.

## §. II.

### *De la Conſonance, & de la Diſſonance.*

Parmi les Intervalles il y en a de Conſonans & de Diſſonans. Les diſſonans ſont

ceux qui se suivent immédiatement dans l'ordre des notes d'une Gamme , tant en montant qu'en descendant ; en un mot, les Intervalles dissonans sont ce qu'on appelle en Musique *Degrés conjoints* , comme *ut re*, ou *re mi*, &c. Les Intervalles consonans sont ce qu'on appelle *Degrés disjoints*, comme *ut mi*, *ut fa*, &c.

Dans l'Harmonie , ces derniers Intervalles, c'est-à-dire les Consonans, se réduisent à quatre primitifs ; sçavoir la Tierce, la Quarte, la Quinte & la Sixte. Ceux qui en sont les octaves, ne constituent pas , dans le fond , de nouveaux intervalles, ainsi qu'on l'a vû dans le Paragraphe précédent ; ils ne sont regardés, tant en Harmonie qu'en Mélodie, que comme une répétition des primitifs.

Ainsi la Consonance est proprement un Intervalle, ou *Degré*, disjoint, & la Dissonance, un intervalle, ou *Degré*, conjoint. Ce sera toujours dans ce sens que j'emploirai les termes de *Consonance* ou de *Dissonance* ; je prie le Lecteur de s'en ressouvenir, surtout lorsqu'il s'agira de celui de *Dissonance*.

## §. III.

### *Des Tons, & des Demi-tons.*

On appelle Ton ou Demi-ton le degré

d'Intonation, plus fort ou plus foible, fixé entre les notes successives d'une Gamme quelconque. Ainsi dans celle d'*ut*, par exemple, le degré d'Intonation fixé entre *ut* & *re* est d'un Ton, celui de *mi* à *fa* est d'un Demi-ton. Enfin d'une note à l'autre de cette Gamme, il y a toujours un Ton, excepté de *mi* à *fa*, & de *si* à *ut*, où il n'y a qu'un Demi-ton. En voici l'éxemple :

ut ton re ton mi demi-ton fa ton sol ton la ton si demi-ton ut.

Parmi ces Tons, on en distingue de deux sortes ; les Majeurs & les Mineurs. Les Tons majeurs sont comme ceux qui se trouvent d'*ut* à *re*, de *fa* à *sol* & de *sol* à *la*, dans cet Exemple (1) : les Tons mineurs sont comme ceux de *re* à *mi* & de *la* à *si*, du même Exemple.

---

(1) On doit quelquefois (mais dans une autre occasion) former de *sol* à *la* un Ton mineur, & cela pour des raisons tirées de l'Harmonie. Ces raisons ne seroient pas entendues ici ; d'ailleurs tout vrai Musicien doit les savoir. Quant à ceux qui les ignorent, ils ont un guide aussi sûr que le raisonnement, l'Oreille. C'est elle qui les conduit dans les différentes circonstances & qui leur fait entonner à propos un Ton majeur ou un Ton mineur, selon le besoin ; à moins qu'à force de

On diſtingue égallement les Demi-tons en Majeurs & en Mineurs. Le Demi-ton majeur eſt comme celui qui ſe trouve entre *mi fa* & *ſi ut* de l'Exemple précédent, ou comme ſeroit celui d'*ut-diéſe* à *re*, de *la* à *ſi-bemol*, &c. Le Demi-ton mineur eſt comme celui qui ſe trouveroit entre l'une des notes de cet Exemple & ſon Diéſe ou ſon Bémol, comme ſeroit d'*ut* à *ut-diéſe*, de *ſi* à *ſi-bémol*, ou, ce qui eſt la même choſe, de *ſi-bémol* à *ſi-naturel*, d'*ut-diéſe* à *ut-naturel*, &c.

Ce dernier Demi-ton eſt moindre que le majeur, quant au degré d'Intonation. Ainſi il y a moins de diſtance, par exemple, de *re* à *re-diéſe*, qu'il n'y en auroit de *re* à *mi-bémol*. Il y a même un *Quart-de-ton* de différence entre les deux Intonations *re re*♯ & *rè mi*♭, quoique les Inſtrumens à Touches n'y en mettent aucune.

En général le Demi-ton n'eſt qu'à peu près la moitié du Ton. Le terme de *Demi*, employé pour déſigner cet intervalle, ne

---

mauvais Principes, on ait éteint en eux ce ſentiment, ou qu'ils n'ayent eux-mêmes trop prêté l'oreille aux Inſtrumens bornés, & faux par leur conſtitution, tels que le CLAVECIN, ou toute autre ſorte d'Inſtrumens à Touches.

doit pas être entendu ici dans l'acception qui lui eſt propre & qu'on lui donne généralement ; la diſtinction du Demi-ton, en Majeur & en Mineur, pourroit elle ſeule fournir l'idée de cette obſervation, puiſque la moitié d'une choſe ceſſe de l'être ſi on l'augmente ou qu'on la diminue ; mais une raiſon plus eſſentielle qui fait qu'on ne doit pas regarder le Demi-ton comme la moitié du Ton, c'eſt, que deux Demi-tons Majeurs formeroient un Intervalle plus grand que le Ton, & que deux Demi-tons Mineurs produiroient un autre Intervalle moindre que le Ton. Ainſi au lieu de dire, par exemple, *un Ton & demi, deux Tons & demi*, &c, comme font certains Muſiciens, il faut toujours, dans ces cas, ſe ſervir du terme de *Demi-ton*, dont la ſignification eſt décidée en Muſique, & qui malgré ſon imperfection, exprime conventionellement l'Intervalle, ou degré d'Intonation, dont on veut parler.

Au reſte la différence entre le Ton Majeur & le Ton Mineur, n'eſt pas ſi grande que celle qui eſt entre les deux ſortes de Demi-tons. J'ai dit que cette derniere différence étoit d'un *Quart-de-ton* (2), mais celle

(2) Ce que nous venons d'obſerver au ſujet du

du Ton Majeur au Ton Mineur, n'eſt que d'environ la neuvieme partie d'un Ton. Quantité, qui ſuffit néanmoins pour admettre entre les Sons, formés par l'un ou par l'autre de ces Tons, la différence réelle que la Phyſique & la Théorie de la Muſique démontrent par diverſes expériences.

---

terme de *Demi* peut ſuffire pour empêcher qu'on n'attribue une fauſſe idée à celui de *Quart*. J'ajouterai néanmoins ici, & cela s'appliquera encore au terme de *Demi*, que comme il y a deux ſortes de Tons, ces termes ne ſignifieroient rien par eux-mêmes ſi on les prenoit à la rigueur & dans le ſens qui leur eſt propre pour tout autre objet. Car, duquel des deux Tons, ce *Demi* & ce *Quart* ſeroient-ils donc la moitié ou la quatriéme partie? On ſent bien que ce qui feroit, par éxemple, la moitié du Ton Mineur, ne ſeroit pas ſuffiſant pour être la moitié du Ton Majeur, ou que la moitié de ce dernier Ton ſeroit trop forte pour être celle du Ton Mineur. Il en eſt de même du *Quart*.



## CHAPITRE II.

*De la distinction des Intervalles, & où l'on assigne à chacun sa vraie forme.*

CHAQUE Intervalle a une forme précise qu'on ne peut altérer sans le dénaturer. Cette précision est connue de ceux qui sont versés dans la Théorie de la Musique; mais comme les Musiciens ne s'occupent gueres de la Théorie que pour la décrier, il en résulte que la vraie forme de chaque Intervalle est communément ignorée. On dira bien, par exemple, qu'une Quinte est composée de trois Tons & un demi-ton; mais ces Tons, pourrois-je demander, sont-ils Majeurs? sont-ils Mineurs? Je ne parle pas du demi-ton qu'on sent assez devoir dans ce cas être Majeur; mais dans une Quinte appellée Superflue, qu'on dit être composée de trois Tons & de deux demi-tons (oublions ici ceux qui en additionnant les deux *Demi* la composent de quatre Tons), dans cette Quinte, dis-je, de quelle espéce & les Tons & les Demi-tons seront-ils?

Plusieurs Musiciens tranchent la difficulté en prétendant que non-seulement les Tons, mais encore les Demi-tons sont égaux entre

eux ; ce qu'ils prouvent par les Inſtrumens à Touches. Il faut avouer que cette preuve de fait établit merveilleuſement l'égalité prétendue! Auſſi ai-je ſenti la néceſſité de fournir ici au Lecteur des connoiſſances plus préciſes ſur tous les Intervalles. La ſeule diſtinction des Tons & des Demi-tons en Majeurs & Mineurs me ſuffira pour cela (3).

Au reſte comme cet Ouvrage eſt fait également pour ceux qui étudient la Com-

---

(3) Ceux qui connoiſſent la Théorie, ſçavent que l'expreſſion numérique dont on a coutume de ſe ſervir pour aſſigner à chaque Intervalle ſa juſte proportion, n'en exprime que les deux termes, dont le dernier eſt comme la ſomme totale de l'Intervalle. Pour avoir le détail que je donne ici, j'ai été obligé de décompoſer pluſieurs Intervalles pour m'aſſurer du genre des Tons ou des Demi-tons qui devoient les completter. J'ai additionné, lorſque j'en ai eu beſoin, les valeurs particulieres de ces Tons & de ces Demi-tons, pour en obtenir la même quantité que porte le dernier terme de la proportion par laquelle on les repréſente ordinairement.

Je ſouhaite que ce petit travail, qui donne ſur la juſte proportion des Intervalles, une idée tout-à-fait rapprochée de la pratique, puiſſe mettre les Amateurs en état de combattre diverſes erreurs, ou du moins de s'en garantir.

position & pour ceux qui étudient l'Accompagnement du Clavecin, après avoir fait connoître la juste proportion de chaque Intervalle, en assignant le nombre & la qualité des Tons ou des Demi-tons qui doivent les composer, je parlerai encore de ces mêmes Intervalles relativement à ce qu'ils deviennent sur le Clavecin. Cet Instrument ne pouvant donner un Intervalle dans sa vraie & propre forme, il seroit superflu & même inutile à l'Accompagnateur de savoir de quel genre sont les Tons ou les Demi-tons dont cet Intervalle est formé. Il y a plus, j'ai crû qu'on pourroit dispenser l'Accompagnateur, lorsqu'il veut trouver un Intervalle, de s'occuper même du nombre des Tons & des Demi-tons qui le forment. Je lui fournis un moyen plus sûr, & moins embarrassant, eu égard à la disposition du Clavier, c'est de chercher chaque Intervalle par le nombre des Touches qui entrent dans sa composition. Mais ces Touches, je dois l'en avertir, je les prends telles qu'elles se suivent & qu'elles sont posées, c'est-à-dire, grandes ou petites, Blanches ou Noires, indifféremment (tout de même qu'on seroit forcé de le faire, si on en vouloit compter un certain nombre dans l'intérieur du Clavier).

Ainsi lorsque je dis, par exemple, que

la Tierce mineure est composée de quatre Touches, s'il s'agit de trouver la Tierce mineure d'*ut*, on comptera *Un*, sur la Touche d'*ut*; *Deux*, sur la Blanche qui la suit; *Trois*, sur la Touche du *re*; & *Quatre*, sur la Blanche suivante (4). On sait que la Tierce d'*ut* est *mi*, cette Blanche s'appellera donc *mi-bémol*; & dans le cas qu'on chercheroit la Seconde Superflue du même *ut*, comme j'ai assigné également quatre Touches pour cet Intervalle, la même quatriéme Touche s'appellera alors *re-diése*, puisque la Seconde d'*ut* est *re*.

### *Distinction & forme des Intervalles.*

La Seconde se distingue en Majeure, Mineure & Superflue.

La Seconde majeure est formée par un Ton, soit Majeur soit Mineur, comme *ut re* ou *re mi* (5). La Seconde mineure est for-

---

(4) Ceux qui ont des Claviers à l'Italienne n'ont qu'à entendre *Noire*, lorsque je dis *Blanche*.

(5) Dans la pratique on n'admet qu'une sorte de Seconde majeure; mais il est visible que celle qui est formée par un Ton majeur, n'est pas la même que celle qui l'est par un Ton mineur. D'ailleurs selon le langage même de la pratique, le Ton est une Seconde: or cette pratique ayant deux sortes

mée par un Demi-ton majeur, comme *si ut*. Le Demi-ton mineur ne peut former une Seconde. Enfin la Seconde appellée *Superflue*, eſt compoſée d'un Ton majeur & d'un Demi-ton mineur, comme *ut re*✳.

En général tout Intervalle eſt appellé *Superflu* ou *Diminué* lorſqu'il a un Demi-ton mineur de plus ou de moins que l'Intervalle juſte dont il tire ſa dénomination.

Sur le Clavecin, la Seconde mineure eſt compoſée de deux Touches, la Seconde majeure eſt compoſée de trois, & la Seconde ſuperflue de quatre.

La Tierce ſe diſtingue en Majeure, Mineure & Diminuée.

La Tierce majeure eſt compoſée de deux Tons, l'un majeur, l'autre mineur, comme *ut mi*; la Tierce mineure eſt compoſée d'un Ton majeur & d'un Demi-ton majeur, comme *ut mi*♭; la Tierce diminuée eſt compoſée de deux Demi-tons majeurs, comme *ut*✳ *mi*♭.

Sur le Clavecin, la Tierce majeure eſt compoſée de cinq Touches, la Mineure de quatre, & la Diminuée de trois.

---

de Tons, elle auroit certainement auſſi, ſous cette même claſſe, deux ſortes de Secondes, ſi le raiſonnement marchoit toujours de front avec la pratique.

La Quarte ſe diſtingue en Juſte & Superflue.

La premiere eſt compoſée de deux Tons, l'un majeur, l'autre mineur, & d'un Demi-ton majeur, comme *ut fa*. La Quarte ſuperflue eſt compoſée de trois Tons, dont deux majeurs & l'autre mineur, comme *ut fa*✱ ou *fa ſi;* c'eſt ce qu'on appelle *Triton*.

Sur le Clavecin, la Quarte juſte eſt compoſée de ſix Touches, & la Superflue de ſept.

En général lorſqu'on dit *une Quarte* on ſous-entend toujours la Quarte juſte. Je ne me ſuis ſervi du terme de *juſte*, dans cet Article, & je ne l'employerai dans le ſuivant, à l'égard de la Quinte, qu'à cauſe de la diſtinction que je fais ici des Intervalles.

La Quinte ſe diſtingue en Juſte, Diminuée & Superflue.

La Quinte juſte eſt compoſée de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & d'un Demi-ton majeur, comme *ut ſol*. La Quinte diminuée, appellée auſſi *Fauſſe quinte*, a un demi-ton mineur de moins que la précédente, c'eſt-à-dire qu'elle eſt compoſée de deux Tons, l'un majeur, l'autre mineur, & de deux Demi-tons majeurs, comme *ut*✱ *ſol* ou *ſi fa*. La Quinte ſuperflue eſt compoſée de trois Tons, deux majeurs & un mineur,
&

& de deux Demi-tons, l'un Majeur, l'autre Mineur, comme *ut ſol*✱.

Sur le Clavecin, la Quinte juſte eſt compoſée de huit Touches, la Diminuée de ſept & la Superflue de neuf.

La Sixte ſe diſtingue en Majeure, Mineure & Superflue.

La Sixte majeure eſt compoſée de quatre Tons, deux Majeurs & deux Mineurs, & d'un Demi-ton majeur, comme *ſol mi*. La Sixte mineure eſt compoſée de trois Tons, deux Majeurs & un Mineur, & de deux Demi-tons majeurs, comme *mi ut* ou *ſol mi*♭. La Sixte ſuperflue a un Demi-ton mineur de plus que la majeure; elle eſt compoſée par conſéquent de quatre Tons, deux Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons, l'un Majeur, l'autre Mineur, comme *mi*♭ *ut*✱, ou *ſol*♭ *mi*, ou *fa re*✱, *&c.*

Sur le Clavecin, la Sixte mineure eſt compoſée de neuf Touches, la Majeure de dix & la Superflue de onze.

La Septieme ſe diſtingue en Majeure, Mineure & Diminuée.

La Septieme majeure eſt compoſée de cinq Tons, trois Majeurs & deux Mineurs, & d'un Demi-ton majeur, comme *ut ſi*. Quant à la Septiéme mineure, il y en a de deux

ſortes ; celle qui eſt le renverſement du Ton mineur & celle qui eſt le renverſement du Ton majeur. La premiere eſt compoſée de quatre Tons, dont trois Majeurs & un Mineur, & de deux Demi-tons majeurs, comme *mi re* ; la ſeconde, c'eſt-à-dire, celle qui eſt le renverſement du Ton majeur, eſt compoſée de quatre Tons, dont deux Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons majeurs, comme *re ut.*

Cette Septieme eſt par conſéquent moindre que la précédente.

La Septieme diminuée eſt compoſée de trois Tons, deux Majeurs & un Mineur, & de trois Demi-tons majeurs, comme *ſol*※ *fa.*

Sur le Clavecin, la Septieme majeure eſt compoſée de douze Touches; l'une & l'autre Septiéme mineure, eſt compoſée de onze, & la Septieme diminuée de dix.

La Septieme ſuperflue n'éxiſte point dans notre Muſique ; celle qu'il plaît aux Muſiciens de nommer ainſi n'eſt qu'une Septiéme majeure. La Superflue, ſi elle étoit en uſage, ſeroit compoſée d'un Demi-ton mineur de plus que la majeure, & en tout, de cinq Tons, trois Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons, l'un Majeur, l'autre Mineur, comme *ut ſi*※. Cet Intervalle ne

peut être exécuté ſur les Inſtrumens à Touches : le Clavecin, par exemple, n'a que l'Octave à donner au lieu de cette ſorte de Septiéme ; il faudroit treize Touches pour la former, ſur cet inſtrument, mais d'une Touche à ſa treiziéme le Clavecin donne l'octave de cette Touche.

L'Octave eſt composée de cinq Tons, trois Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons majeurs.

La Neuvieme eſt l'octave de la Seconde ; la Dixieme eſt l'octave de la Tierce, & ainſi de ſuite, ſelon la Table que j'ai donnée dans le Chapitre I. pag. 5. Ainſi la vraie forme de tous les Intervalles compoſés, eſt d'avoir une ou pluſieurs octaves de plus que les Intervalles ſimples dont ils ſont formés.

## CHAPITRE III.

### *Du renverſement des Intervalles.*

RENVERSER un Intervalle, c'eſt, des deux Sons qui le compoſent, mettre ou ſuppoſer deſcendant celui qui étoit montant, ou ſuppoſer montant celui qui étoit deſcendant. Par ce renverſement l'Intervalle prend une forme différente de la maniere qui ſuit :

La Seconde devient Septieme, & celle-ci devient Seconde ; la Tierce se change en Sixte, & celle-ci en Tierce ; la Quarte se change en Quinte, & celle-ci en Quarte.

De plus, l'Intervalle qui étoit mineur ou diminué, sous une forme, deviendra, par le renversement, majeur ou superflu sous un autre, & celui qui étoit majeur ou superflu deviendra mineur ou diminué. Ce qui est juste reste juste, ainsi qu'il arrive à la Quarte ou à la Quinte.

Comme le Son qu'on transpose dans le renversement est toujours censé le même, puisqu'il n'est changé qu'en son octave, & que l'Octave en Harmonie est regardée comme identique avec le son qu'elle remplace, on peut toujours, au lieu d'un Intervalle dans un sens & d'un genre déterminé, sous-entendre celui qui lui répond dans un sens contraire & d'un genre différent. Ainsi lorsqu'on dit, par exemple, *descendre de Septieme mineure*, ou, si l'onveut, *Septieme mineure au-dessous*, on peut sous-entendre, *monter de Seconde*, ou, *Seconde majeure au-dessus* ; ces expressions sont même regardées comme synonymes dans la pratique. Observons ici qu'il est très-souvent nécessaire de pouvoir se représenter tout d'un coup le synonyme de chaque Intervalle.

L'exemple suivant les renferme tous,

pourvû qu'en partant du chiffre ſupérieur à l'inférieur qui lui répond, on parte encore de celui-ci au chiffre ſupérieur.

*Synonymes des Intervalles.*

| | | |
|---|---|---|
| $2^{de}$. | $3^{ce}$. | $4^{te}$. |
| $7^{me}$. | $6^{te}$. | $5^{te}$. |

Si de l'un des Intervalles, déſignés par ces chiffres, on a dit *monter* ou *au-deſſus*, on dira de celui qui lui répond perpendiculairement, *deſcendre* ou *au-deſſous*, & ſi l'on a ſuppoſé l'un Majeur ou Superflu, ſon ſynonyme ſera Mineur ou Diminué.

Au reſte cet exemple ne préſente que des Intervalles primitifs, parce qu'ils ſont les ſeuls dont ont ait beſoin pour l'intelligence des regles de l'Harmonie. D'ailleurs comme les Intervalles compoſés ſont contenus dans les primitifs, ou du moins peuvent s'y réduire, on pourroit toujours ſe ſervir du même exemple en faiſant, ou en ſuppoſant, cette réduction.



## CHAPITRE IV.

*Ce que c'eſt qu'Accord, Son fondamental, Son par ſuppoſition, & Baſſe-fondamentale.*

ACCORD en Harmonie eſt l'union de pluſieurs Sons qu'on fait entendre ſur un premier Son donné, & auquel ſe comparent les autres. Comme cet aſſemblage de Sons fait éprouver à l'oreille une ſenſation plus ou moins agréable, on a diſtingué les Accords en Conſonans & en Diſſonans; les Accords conſonans ſont ceux qui ne ſont compoſés que d'Intervalles conſonans, les Accords diſſonans ſont ceux dans la compoſition deſquels il entre une ou pluſieurs Diſſonances, voyez chap. 1. §. 2.

On appelle *Son fondamental* celui qui dans les Accords appellés Fondamentaux (& dont on parlera au commencement de la premiere Partie de cet Ouvrage) eſt le plus grave, le plus bas, & dont les autres ne ſont que les divers Intervalles, comme la tierce, la quinte, &c.

Lorſque dans d'autres Accords on ajoute

un nouveau Son au-dessous même du fondamental, ce Son est alors regardé comme étranger à l'Harmonie, comme surnuméraire, c'est pourquoi on l'a appellé Son ou Note *par supposition*. Ainsi le Son fondamental n'en est pas moins toujours le plus grave de ceux qui forment un Accord appellé fondamental, parce que cet accord est totalement indépendant du Son ajoûté, du Son par supposition.

Par *Basse-fondamentale* on entend en particulier une Basse qui n'est composée que de Sons fondamentaux. Mais en général la Basse-fondamentale est, en Harmonie, une Basse dont tous les Sons qui la composent ne portent que des Accords primitifs, simples & généralement adoptés. C'est à cette Basse-fondamentale, c'est-à-dire, à un petit nombre d'Accords primitifs, que M. Rameau a sçu réduire tous les autres Accords, qu'à la vérité on connoissoit avant lui, mais qu'on ne soupçonnoit pas avoir rien de commun avec les primitifs. Voyez ce que j'ai dit au sujet de cette Basse-fondamentale, depuis la page xx de la Préface.



# CHAPITRE V.

*Du Mode en général, du Majeur & du Mineur; des Notes essentielles du Mode selon l'Harmonie, & des noms qu'il convient de donner à chaque degré du Mode, lorsque ce degré n'a pas de caractere particulier.*

## §. I.

*Ce que c'est que Mode, & en quoi consistent le Mode majeur & le Mode mineur.*

LE Mode n'est autre chose, en Mélodie, qu'un certain arrangement des Tons & des Demi-tons qui composent une octave diatonique, c'est-à-dire, par degrés conjoints.

Les Anciens avoient plusieurs Modes, fondés sur les différentes combinaisons qu'ils faisoient des Tons & des Demi-tons qui composent ce qu'ils appelloient *la Gamme* (car ils n'en connoissoient qu'une, comme la plûpart de nos Musiciens) : mais l'oreille & l'expérience nous ont appris que tous ces Modes se réduisent à deux. Ceux que les Anciens avoient de plus, ainsi que celui qu'on avoit crû inventer de nos jours, ne sont, & ne peuvent être regardés, que comme autant de Chants différents, pris dans l'un ou dans

l'autre des deux Modes qui nous reſtent.

Ces deux Modes ſont, le Majeur & le Mineur.

Le Mode majeur eſt celui dont les Tons & les Demi-tons, dans l'étendue d'une octave diatonique, ſont diſpoſés comme dans la Gamme d'*ut*, voyez ci-devant page 7.

Si l'on prend pour initiale toute autre Note de cette Gamme ; alors pour faire trouver les Tons & les Demi-tons dans le même rang qu'ils y occupent, on ſera obligé d'élever ou de baiſſer différens Sons ; & c'eſt là l'origine des Diéſes & des Bémols, dont l'effet dans chaque Mode ne conſiſte qu'à le conformer, pour l'arrangement des Tons & des Demi-tons, à la Gamme citée.

Le Mode mineur eſt celui dont l'ordre entre les Tons & les Demi-tons eſt comme dans l'Exemple ſuivant :

la ton ſi demi-ton ut ton re ton mi demi-ton fa ton ſol ton la.

Dans toute autre Note initiale qu'on voudra choiſir, il ne s'agit que de diſpoſer les Tons & les Demi-tons dans le même ordre que dans cet Exemple. On aura par-là le nombre de Diéſes ou de Bémols requis à chaque Mode mineur.

*Les Muficiens auront la bonté d'obferver que ce n'eft pas la Gamme du Mode mineur que je donne ici ; c'eft feulement la difpofition, l'ordre, le rang que doivent avoir entre eux, les Tons & les Demi-tons qui entrent dans le formation de ce Mode.*

Au refte la dénomination de ces deux Modes eft prife du genre de leurs tierces. Le premier eft appellé Majeur parce que du premier degré au troifiéme il y a une Tierce majeure, *ut mi*. L'autre Mode eft appellé Mineur, parce que du premier degré au troifiéme il n'y a qu'une Tierce mineure, *la ut*. Ainfi tout Mode dont la premiere tierce fe trouve majeure, eft un Mode Majeur; tout Mode dont la premiere tierce eft mineure, eft un Mode mineur.

## §. II.

### *Des Notes effentielles du Mode, felon l'Harmonie.*

On diftingue en Harmonie trois Notes effentielles, dans l'un & l'autre Mode; La Tonique, la Dominante & la Soûdominante.

La Tonique, ou Note du Ton, (le mot *Ton* pris ici pour *Mode*) la Tonique, dis-je, eft celle fur laquelle roule principalement

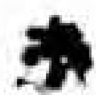
une Piece de muſique, & par laquelle cette Piece finit; la Dominante eſt la quinte au-deſſus de la Tonique, & la Soûdominante en eſt la quinte au-deſſous (ou quarte au-deſſus). L'emploi de ces deux dernieres notes eſt d'annoncer la Tonique dans les divers repos qu'on veut faire ſur elle. Ce caractére néanmoins, ainſi que celui de la Tonique, dépend de l'Harmonie, c'eſt-à-dire, de certains Accords qui leur ſont propres, & dont on parlera dans le Chapitre premier de ce Traité.

## §. III.

### *Des Degrés du Mode, ſelon la Mélodie.*

Les divers degrés qui compoſent l'un & l'autre Mode peuvent être conſidérés, ſoit relativement au caractere qu'ils reçoivent de l'harmonie dont ils ſont ſuſceptibles, ſoit relativement au rang qu'ils occupent comme degrés, indépendamment de toute harmonie.

Juſqu'à préſent ces deux rapports ont été confondus; de-là les contradictions, les applications fauſſes, & les ambiguités ſans nombre, qui ſeules pourroient arrêter toute eſpece de progrés dans la ſcience de l'Harmonie.



Pour ne pas tomber dans les mêmes inconvéniens, & surtout pour répandre un plus grand jour sur ce Traité, je fixerai, par des expressions différentes, l'idée que présente chacun de ces rapports. Pour cet effet j'oserai les renfermer une fois pour toutes dans les limites qui les séparent.

Je me servirai toujours des noms suivans, dans la suite de cet Ouvrage, en parlant des différents degrés du Mode, soit majeur, soit mineur, lorsque ces degrés n'auront aucun caractere particulier; je parle des caracteres que j'ai déja assignés aux Notes essentielles du Mode, dans le Paragraphe précédent, ou de ceux que j'assignerai à d'autres Notes, dans la suite de ce Traité.

NOMS DES DEGRÉS DU MODE.

| | | | |
|---|---|---|---|
| *1er degré,* Note-principale. | *2me degré,* Seconde-note. | *3me degré,* Médiante. | *4me degré,* Quatrieme-note. |
| *5me degré,* Cinquieme-note. | *6me degré,* Sixieme-note. | *7me degré,* Note-sensible, ou Septieme-note. | *Le huitieme degré est la répétition du premier.* |

## *REMARQUE.*

Le deuxieme & le septieme degrés ont porté autrefois les noms de *Sus-tonique* &

de *Sous-tonique*, ainſi que le ſixieme & le quatrieme degrés ont eû les noms de *Sus-dominante* & de *Sous-dominante*, relativement au premier, appellé *Tonique*, & au cinquieme, qu'on a toujours appellé *Dominante.* Ces noms ont repris faveur depuis quelques années, & je n'aurois fait aucune difficulté de conformer mon langage à celui des célèbres Auteurs qui les ont employés, ſans les raiſons que j'ai déja expoſées, & ſans quelques-autres qui ſe développeront d'elles-mêmes dans le cours de cet Ouvrage.

N'ayant pû, pour toutes ces raiſons, donner ici au cinquiéme degré le nomde Dominante, ni au premier celui de Tonique, j'ai dû rejetter les noms de *Sus* & *Sous-tonique*, de *Sus* & *Sous-dominante* à l'égard des degrés voiſins de ceux qu'on s'obſtine à appeller Tonique ou Dominante, dans les occaſions même où il ne feroit pas difficile de s'appercevoir que ces Notes ne ſont pas telles, ou du moins ne le ſont plus (6).

(6) Les termes de *Tonique*, de *Dominante*, de *Soûdominante*, ſuppoſent, ſelon les Principes de l'Harmonie, certains Accords fondamentaux ; il faut donc, ſi l'on veut conſtamment appeller tels ou tels degrés, *Dominante* ou *Tonique*, &c, il faut, dis-je, ſuppoſer encore que ces degrés ne puiſſent

jamais porter d'autres Accords que ceux qui leur donnent ce caractere ; supposition entierement gratuite. En effet, quoiqu'on la fasse assez généralement (du moins d'une maniere implicite) dans certaines Régles, soit d'Accompagnement, soit d'Harmonie, la Nature qui est une, l'Oreille, le sentiment ou l'expérience forcent, ceux même qui ne connoissent pas les Principes de l'Harmonie, de se faire des Régles tout-à-fait contraires.

J'ai tâché dans ce petit Ouvrage, en présentant les choses sous un point de vûe quelquefois différent, souvent même opposé à celui sous lequel on a coutume de les envisager, de faire connoître le vrai, tel que j'ai crû l'appercevoir à travers l'ombre des préjugés. Si je n'ai pas bien vû, j'aurai du moins fourni le moyen de mieux voir.






# TRAITÉ DES ACCORDS, ET DE LEUR SUCCESSION.

## PREMIERE PARTIE,

*Où l'on traite des Accords & des Suspensions.*



Ous les Accords, soit Consonans, soit Dissonans, se distinguent en Fondamentaux & en Dérivés. Les fondamentaux sont des Accords primitifs dont ceux qu'on appelle Dérivés sont de simples émanations &, pour la plûpart, des différentes combinaisons.

Je diviserai cette premiere Partie en quatre Chapitres :

Le premier roulera sur les Accords fondamentaux : je renfermerai dans le second tous les Accords dérivés reçus dans l'Harmonie : je traiterai dans le troisiéme Chapitre de quelques Accords particuliers, le Quatriéme aura pour objet les Suspensions.

# CHAPITRE PREMIER.

## *Des Accords fondamentaux.*

IL n'y a parmi les Accords fondamentaux qu'un ſeul Accord Conſonant, tous les autres ſont Diſſonants.

Je diviſe ce Chapitre en deux Sections: je vais traiter de l'Accord conſonant, dans la premiere; la ſeconde roulera ſur les Accords diſſonants.

## SECTION PREMIERE.

### *De l'Accord Conſonant.*

L'ACCORD Conſonant, appellé *Parfait*, eſt compoſé de tierce & de quinte.

Pour augmenter le petit nombre de Sons qui compoſent cet Accord, on y ajoute ordinairement, dans la pratique, l'octave du Son fondamental, comme on peut ajouter celle de ſa Tierce, ou même celle de ſa Quinte, ſans qu'aucune de ces octaves puiſſe jamais être regardée comme partie eſſentielle & conſtitutive de l'Accord (7).

(7) Tous les Muſiciens s'accordent à dire que l'Accord parfait eſt compoſé de tierce, quinte &

On

On distingue l'Accord-parfait en Majeur & Mineur : le Majeur est celui dont la tierce est Majeure ; & le Mineur, celui dont la tierce est Mineure. Le premier constitue le Mode appellé Majeur ; le second constitue le Mode appellé Mineur (8).

---

octave. On doit observer à ce sujet que l'Octave étant identique avec le son qu'elle répete, elle ne peut jamais être regardée comme faisant partie d'aucun Accord. D'ailleurs, puisqu'il est libre, dans plusieurs Accords, de répéter ou, comme on dit, de *doubler* la Tierce ou tout autre Intervalle consonant, soit qu'on emploie l'octave du son le plus Grave de l'accord (le plus bas), soit qu'on ne l'emploie point, j'ai crû ne devoir pas empêcher qu'au lieu de cette Octave, qu'on regarde communément comme un des Sons qui entrent dans la construction de l'Accord-parfait, on ne pût, à sa place, doubler la tierce ou la quinte, selon l'effet qu'on voudra produire.

(8) Dans le Chapitre cinquieme de l'*Introduction* j'ai fait consister le Mode dans la disposition des Tons & des Demi-tons entre les degrés qui composent une Gamme, mais cela ne détruit pas ce que je dis ici. La disposition des Tons & des Demi-tons, dans une Gamme, est tirée de l'Harmonie même, & cette disposition ne doit être considérée que comme le résultat des différens Sons que portent dans leurs Accords les trois Notes essentielles du Mode, lesquelles, comme je l'ai déja dit, sont

L'Accord-parfait ne se marque ordinairement par aucun Signe, mais dans des cas nécessaires on le désigne par le Chiffre qui en exprime la Tierce, c'est-à-dire, par un 3 ; & lorsque cette tierce doit-être altérée on se sert, au lieu du 3, des signes, ✳, ou ♭, ou ♮. On désigne encore quelquefois l'Accord-parfait par un 5 ou par un 8, & si la Quinte a besoin d'être altérée on écrit à côté du 5 le signe qui doit exprimer cette altération, c'est-à-dire, ou un ✳ ou un ♭, ou un ♮.

Toute Note qui porte l'Accord-parfait est *Tonique.*

## *REMARQUE.*

Par l'énoncé de cette derniere Regle on ne doit entendre ni ici, ni partout où je donnerai de semblables regles, que ce

---

la Tonique, la Dominante & la Soûdominante. Si j'ai avancé, dans le Chapitre cité, *pag. 26*, que tout Mode dont le premier & le troisieme degrés formoient une tierce majeure, étoit un Mode majeur, & que tout Mode où ce premier & ce troisieme degrés formoient une tierce mineure, étoit un Mode mineur, c'est que le troisieme degré est fourni, dans chaque Mode, par l'Accord-parfait, majeur ou mineur, du premier degré, appellé Tonique en Harmonie.

foit la note qui détermine l'Harmonie ; c'eft au contraire l'HARMONIE, L'ACCORD, qu'on fait fur une Note, qui donne à cette note fon caractére, ou lui affigne un rang dans le Ton, malgré le caractére factice où le rang arbitraire que, d'après les Principes de tradition, l'on voudroit lui attribuer (9).

SECTION

---

(9) La Tonique porte l'Accord-parfait, dit on ordinairement, la Seconde-note porte la Petite-fixte majeure, &c ; c'eft-là, en général, le langage qu'on trouve, foit dans les Principes ordinaires d'Accompagnement, foit dans ceux de Compofition. On prefcrit avec beaucoup de foin l'accord que tel ou tel degré, telle ou telle Note doivent porter, mais l'on n'a garde de rien préfenter qui ait trait à la connoiffance du Ton, qui, en un mot, puiffe indiquer la Tonique, bien que le rang où la dénomination qu'on doit donner à chaque degré, à chaque note d'un Chant, dépende entierement de la connoiffance du Ton, & ne foit dans le fond qu'une maniere d'être, relative à la Tonique. Il femble même qu'on ne penfe pas qu'aucune inftruction là-deffus puiffe être néceffaire ; éternellement on fuppofe que le Ton, que la Tonique, font toujours connus, non feulement des Muficiens, mais de ceux même qui font les moins expérimentés en Mufique, car les Principes, fans doute, ne font pas faits pour ceux qui font déja Muficiens ?

Ces fortes de Regles ont d'abord un défaut effentiel : celui d'appauvir l'Harmonie, en la reftreignant à un petit nombre d'Accords, comme on

peut s'en convaincre en jettant les yeux ſur les Phraſes monotones & les tournures reſſemblantes qu'on trouve dans preſque tous les Ouvrages compoſés d'après la *Regle de l'Octave*. Mais en ſuppoſant que les Accords preſcrits par cette Regle puſſent ſuffire pour plier l'ame aux différentes ſituations que peuvent exiger le ſujet ou la volonté du Compoſiteur, en ſera-t-on moins forcé de convenir que l'indéciſion du Ton formera conſtamment une très grande difficulté lorſqu'il s'agira de faire uſage de ces Accords ?

Il ne ſeroit pas difficile de prouver 1°. que ce qu'on appelle le Ton, dans un trait de chant, peut n'être pas toujours connu, puiſque ſelon les loix de la vraie Harmonie ce Ton eſt très ſouvent arbitraire ; 2°. que cet arbitraire ſe communiquant néceſſairement au rang que doit occuper chaque note de ce chant, relativement à la Tonique, la Regle qui preſcrit tel accord ſur tel degré, ne ſera plus qu'une regle frivole & de nul uſage, toutes les fois que le Ton, c'eſt-à-dire, la Tonique, & conſéquemment tous les degrés qui en dépendent, pourront être méconnus.

Entre mille exemples qu'on pourroit donner au ſujet de cet *arbitraire* du Ton, dans quelque tournure de chant que ce ſoit, je ferai ſeulement remarquer ici au Lecteur, que les notes qui compoſent, par exemple, le Mode majeur de *Sol* ſont les mêmes, au *fa-dièſe* près, que celles qui appartiennent au Mode majeur d'*ut* ; que celles du Mode de *fa*, également majeur, ſont encore, excepté le *ſi-bémol*, les mêmes que celles de ce Mode d'*ut* ; qu'enfin celles du Mode mineur de *la*

ſont, en deſcendant, abſolument les mêmes que celles du Mode majeur d'*ut*. Or lorſqu'on a, par exemple, un *UT*, ſoit dans un Chant (même ſuppoſé en *C-ſol-ut*), ſoit dans une Baſſe, qu'eſt-ce qui fait connoître ſi cet *UT* eſt dans ſon propre Mode ; s'il eſt dans celui de *ſol*, dans celui de *fa*, ou dans le mineur de *la*, car on ne prétendra pas ſans doute que ce ſoit un vice en Muſique que de Moduler ? Encore une fois, & pour le dire plus expreſſément, à quoi reconnoît-on ſi cet *UT* eſt Tonique, ou Quatrieme-note, ou Dominante, ou Médiante, ſans parler de ce qu'il pourroît être encore ? Et-dès-lors que fait votre Regle de *tel Accord* ſur *telle Note*, puiſque le rang de cette Note n'eſt point connu ? Dira-t-on que dans ce cas, s'il s'agit d'Accompagnement, un Chiffre tracé au-deſſus de la note qu'on a dans la Baſſe, ou que le Chant des Parties, qu'on peut voir ſouvent ou entendre, ſuffiſent pour décider le Ton & faire connoître le rang qu'y occupe cette Note ? Mais tout cela ne fera que confirmer l'idée ſimple que j'ai eu en vûe dans ce Traité ; ſçavoir : qu'il n'appartient qu'à l'Harmonie de décider le caractère de la Note. C'eſt en effet l'accord qu'on fait ſur une Note, comme je l'ai dit dans le Texte, qui donne à cette note ſa forme, ſon énergie, ſon eſſence, en lui aſſignant un rang dans le Ton ; loin que le rang apparent puiſſe jamais régler l'Harmonie. Rang le plus ſouvent imaginaire, toujours créé ſelon le plus ou le moins de connoiſſances qu'on a en Muſique, & par là ſuſceptible d'autant de formes différentes qu'il y a de degrés de ſcience ou de manieres de voir.

## SECTION II.

*Des Accords Diſſonans, & des Regles preſcrites aux Diſſonances.*

### Article I.

*Des Accords Diſſonans.*

IL y a deux ſortes d'Accords Diſſonans, celui de *Sixte* (10) & celui de *Septieme.*

L'Accord de *Sixte* eſt compoſé de tierce, de quinte & de ſixte, laquelle fait Diſſonance avec la quinte (11); on peut joindre l'octave à cet accord.

(10) Dans la pratique cet accord eſt appellé *Grande-Sixte*, & par là éternellement confondu avec un accord de même nom, dont je parlerai au Chapitre ſuivant, *Sect. 3, Art. 1.*

Le nom que je donne à celui-ci peut ſuffire quant à préſent, puiſque je n'ai parlé encore d'aucune autre ſorte d'accord de Sixte; j'aurai ſoin dans la ſuite (*Chap. 2, Sect. 5*) de le diſtinguer de tout autre accord dont la ſixte fait partie.

(11) La ſixte de cet accord ne pourroit qu'être une vraie conſonance ſi on la comparoit au Son

Sa tierce ſuit la nature du Mode, c'eſt-à-dire, qu'elle doit être majeure dans les Modes majeurs, & mineure dans les Modes mineurs, mais la ſixte eſt toujours majeure dans l'un & l'autre Mode.

Cet accord ſe marque par un 6, dans la Baſſe-Fondamentale, & par $\frac{6}{5}$ dans la Baſſe-Continue (12).

La Note qui porte cet Accord eſt *Soûdominante* : ſa diſſonance, c'eſt-à-dire, la ſixte, s'appelle *Diſſonance-majeure*.

L'Accord de *Septieme* eſt composé de tierce, de quinte & de ſeptieme ; ce dernier intervalle fait diſſonance avec le Son

---

fondamental ; auſſi n'eſt-elle point diſſonance par rapport à lui, c'eſt-à-dire, comme Sixte. La Note qui fait cet intervalle n'eſt diſſonance, dans cet accord, que parce qu'elle forme une Seconde ou, ſi l'on veut, un degré conjoint avec la quinte, dont elle devient en particulier la diſſonance, d'où l'accord même eſt appellé Diſſonant.

(12) Je me ſers ici, pour la Baſſe-continue, des Chiffres en uſage : il ſeroit à ſouhaiter que cet accord eut un Signe propre, ou que l'accord de *Grande-ſixte*, que j'ai annoncé au commencement de la *Note 10*, & qui ſe marque de même, eut un Signe différent.

fondamental. On joint ordinairement l'octave à cet accord (13).

Il se marque par un 7 ; sa dissonance, c'est-à-dire, la septieme, s'appelle *Dissonance-mineure*.

Il y a trois sortes d'accords de Septieme : le Sensible, la Simple-septieme & la Septieme-diminuée.

L'accord de Septiéme appellé *Sensible*, est celui dont la tierce est majeure & dont la septieme est mineure.

Tout autre accord de Septieme, dont la tierce n'est pas majeure ou dont la septieme n'est pas mineure, est appellé *Simple-septieme*, ou, pour le dire en un mot, la Simple-septieme est celle qui n'est pas l'Accord-sensible (14).

---

(13) C'est plus particulierement avec cette Octave que la septieme fait dissonance, c'est-à-dire, qu'elle forme un degré conjoint, un intervalle de Seconde, en descendant : mais on sçait qu'en Harmonie l'octave d'un Son est identique avec lui ; ainsi on peut très-bien dire que la septieme, dans l'Accord présent, fait dissonance avec le Son fondamental, puisque ce Son fondamental ou son octave sont la même chose ; voyez d'ailleurs les *Synonymes* du Chapitre troisiéme de l'*Introduction*, pag. 21.

(14) Pour distinguer l'Accord-sensible d'avec les Simples-septiemes, M. Rameau, dans son

Toute Note qui porte l'un ou l'autre accord de ſeptieme eſt *Dominante* ; mais celle qui porte l'Accord-ſenſible s'appelle plus particulierement *Dominante-tonique* : c'eſt la Dominante du Ton, l'une des trois Notes eſſentielles que j'ai aſſignées au Mode (*Introduction*, *pag.* 26), & qu'ordinairement on appelle par prééminence *La Dominante*. Les notes qui ne portent qu'un ſimple accord de Septieme ſont des *Simples-dominantes*.

L'Accord de *Septieme-diminuée* eſt composé de tierce mineure, quinte diminuée & ſeptieme diminuée. On le déſigne par 7.

Cet accord n'eſt fondamental que ſecondairement : on l'emploie, dans l'Harmonie, à la place de l'Accord-ſenſible, que toujours il repréſente.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Note-ſenſible* d'un Mode mineur, & repréſente la Dominante.

---

*Code de Muſique*, déſigne ce premier accord par 7. Les Compoſiteurs devroient bien le ſuivre en cela ou trouver d'autres moyens de ſe faire entendre par leurs Signes.

## ARTICLE II.

### *Regles pour les Diſſonances.*

Les deux Diſſonances dont j'ai parlé dans l'Article précédent, ſçavoir : la Majeure, c'eſt-à-dire, la Sixte d'une Soûdominante, & la Mineure, c'eſt-à-dire, la Septieme d'une Dominante ou d'un accord de Septieme-diminuée, ont chacune une marche propre ; elle eſt déterminée par les deux Regles ſuivantes :

*Premiere Regle.*

*TOUTE DISSONANCE MAJEURE DOIT MONTER D'UN DEGRÉ.*

*Deuxieme Regle.*

*TOUTE DISSONANCE MINEURE DOIT DESCENDRE D'UN DEGRE* (15).

REMARQUE.

(15) J'aurois pû énoncer ces deux Regles avec moins d'appareil ; mais comme dans ce Traité je me ſuis propoſé d'inſtruire & ceux qui étudient la Compoſition & ceux qui s'appliquent à l'Accompagnement, & que parmi ces derniers il en eſt beaucoup à qui on n'a jamais dit qu'une Diſſonance mineure dût deſcendre ( je n'oſerois parler ici de la Majeure, elle n'eſt pas aſſez connue des Praticiens pour qu'on puiſſe les blamer de garder le

*REMARQUE.*

La Basse ayant aussi de son côté une route déterminée (comme on le verra dans la Seconde Partie de ce Traité), le degré voisin où l'on fait passer l'une & l'autre Dissonance, vient former avec la Basse une Consonance : c'est là ce qu'on appelle *sauver la Dissonance.*

Ainsi, *sauver* une Sixte, c'est la faire monter diatoniquement, c'est-à-dire, d'un degré ; *sauver* une septieme, c'est la faire descendre de même.

*AVERTISSEMENT.*

Ces deux Regles doivent s'appliquer à tout Intervalle, à toute Note que j'appellerai dans la suite *Dissonance - majeure* ou *Dissonance-mineure*. Cet Intervalle sous quelque forme qu'il se présente, & cette Note, dans quelque position qu'elle se ren-

---

silence à ce sujet), j'ai cru devoir faire parler les yeux, ou, si l'on veut, les Caractères à l'esprit. Mon intention se fera encore mieux sentir dans la suite de cet Ouvrage, lorsque je présenterai des Dissonances qu'on verra peut-être avec étonnement, mais auxquelles il faudra cependant appliquer l'une ou l'autre de ces Regles ; j'en donnerai la raison dans *l'Avertissement* qui va terminer ce Chapitre.

contre, ne feront jamais ni l'un ni l'autre, dans leur origine & felon l'harmonie fonmentale, qu'une SIXTE ou une SEPTIEME [16].

---

(16) Toute autre diffonance n'eft qu'accidentelle, apparente, ou n'eft qu'une difcordance. Ce que l'on dit quelquefois du Triton, de la Quinte fuperflue, &c, prétendues diffonances majeures, eft encore un refte de la routine ou, fi on ofoit le dire, de l'incertitude où l'on flottoit avant la découverte de la BASSE FONDAMENTALE, feul guide affuré dans la pratique & dans le raifonnement.

Si un Triton, une Quinte fuperflue, &c, doivent monter, ce n'eft point comme Diffonances majeures, mais comme *Notes-fenfibles*, dont le propre, eft de monter d'un demi-ton; & cela dans un feul cas, c'eft-à-dire, dans le feul acte de Cadence parfaite. D'ailleurs il arrive fouvent que la Note-fenfible, foit fous la forme de Triton, foit fous celle de Quinte fuperflue, &c, &c, ne monte pas. 1°. Lors par exemple qu'on rend une Tonique Simple-dominante, foit dans un *Enchaînement* de Dominantes, foit dans ce qu'on appelle une *Cadence-parfaite évitée*; dans ces deux cas la *Senfible* refte fur le même degré. 2°. Dans la Cadence interrompue cette *Senfible* refte encore fur le même degré; & dans la Cadence-rompue elle doit, plus naturellement, defcendre d'un degré. 3°. Lorfqu'en *Evitant* une Cadence parfaite on rend foûdominante ou dominante-tonique, la Tonique elle-même, la *Senfible* dans le premier cas defcend d'un dégré, & dans le fecond elle defcend d'un demi-ton mi-

## CHAPITRE II.

### *Des Accords Dérivés.*

CEs Accords ſont produits par les Fondamentaux, de quatre manieres ; par *Renverſement*, par *Suppoſition*, par *Subſtitution*, ou *Emprunt*, & par *Subſtitution* & *Suppoſition* tout à la fois.

Le Renversement conſiſte à mettre alternativement pour Baſſe l'un des Intervalles qui compoſent un accord fondamental, en tranſpoſant ainſi au-deſſus de ce ſon qu'on a mis pour Baſſe, ſoit le Fondamental lui-même, ſoit les autres ſons de l'Accord.

---

neur, ainſi que dans une ſuite continuée de Dominantes-toniques (comme dans le Chromatique) où pluſieurs *Senſibles* deſcendent alternativement d'un demi-ton mineur. Ajoutons à cela le Genre Enharmonique, où telle Note qui étoit *Senſible*, devenant tout d'un coup Diſſonance-mineure, deſcend, ainſi qu'elle le doit.

D'après ces obſervations, s'il étoit permis d'établir ſur des cas particuliers une propoſition générale, on ſeroit beaucoup plus fondé à dire que, *la Senſible ne doit pas monter*, puiſqu'il y a pluſieurs cas où cela eſt ainſi, qu'à avancer que *la Senſi-*

La Supposition s'oppere en ajoutant un nouveau son au-dessous du fondamental d'un accord de Dominante ou de Soûdominante.

La Substitution, ou *Emprunt*, consiste à employer, dans les Modes mineurs seulement, l'accord de Septieme-diminuée sur la Note-sensible, à la place de celui de la Dominante. Ce nouvel accord étant regardé pour lors comme Fondamental, bien qu'il représente celui de la Dominante, donne dans ses renversemens d'autres accords qu'on appelle également Accords de Substitution ou d'Emprunt.

---

*ble doit monter*, puisque cela n'est vrai que dans un seul cas. Du reste, soit que cette note monte, soit qu'elle descende, ce ne sera jamais en tant que dissonance, car elle n'est autre chose que la tierce d'une Dominante-tonique. Tierce qui de tout tems a été mise au rang des Consonances parfaites, lors même que la Tierce mineure étoit regardée comme Dissonance (voyez *Note d*, dans la *Préface*). Tierce enfin qui conjointement avec la quinte constitue l'Accord, appellé *Parfait*, *Naturel*, *Consonant*, que laisse entendre cette Dominante-tonique si on en retranche la Septiéme que l'Art y a ajoutée, & sur laquelle seule doit tomber l'idée de Dissonance, dans quelque *Partie* qu'elle se fasse entendre, *Dessus*, *Basse* ou *CONTRE-BASSE*.

Enfin l'accord de Septieme-diminuée étant ſubſtitué au *Senſible*, peut encore recevoir au-deſſous de lui les mêmes ſons que reçoit ce *Senſible* dans la formation des accords appellés par Suppoſition. Ces ſons ainſi ajoutés au-deſſous d'un accord de Subſtitution produiſent les accords que j'ai crû devoir appeller, *Par-Subſtitution & Suppoſition*, d'autant que l'une & l'autre de ces opérations concourent à les former.

## SECTION PREMIERE.

| *Signes des Accords.* | *Accords Conſonans dérivés du Parfait.* |
|---|---|
| 6 | Accord de *Sixte* appellée Ordinaire, compoſé de tierce & de ſixte; on y ajoute l'octave pour les mêmes raiſons qu'à l'Accord-parfait, c'eſt-à-dire pour multiplier le nombre de ſes ſons (17). |

(17) Voyez, au ſujet de l'Octave, la *Note 7*, ci devant (*pag. 32*). Je pourrois ajouter ici qu'à force de regarder les octaves comme des parties d'un accord on eſt parvenu à faire de celui ci trois accords differens. La plûpart des Accompagnateurs ont une *Sixte ſimple*, une *Sixte-doublée*, & une *Tierce-doublée*. Leur Sixte ſimple eſt notre accord de Sixte, avec l'octave; leur Sixte-doublée eſt

*Signes des Accords.*

La Basse-fondamentale de cet accord, ou, ce qui est la même chose, l'accord-fondamental qui le produit est le *Parfait* de la tierce au-dessous de la note qu'on suppose porter la Sixte ; parconséquent toute note qui porte cet accord est Tierce d'une Tonique, c'est-à-dire, *Médiante.*

On doit distinguer deux différens accords de Sixte ; celui dont la tierce & la sixte sont majeures, & celui dont la tierce & la sixte sont mineures. Celui-ci, qu'on peut appeller accord de *Sixte-mineure*, est produit par l'Accord-parfait Majeur, & l'autre, qu'on peut appel-

---

notre même accord de Sixte, dont ils ont répété, ou *doublé*, la sixte ; enfin leur Tierce-doublée est encore notre accord, dont ils ont répété la tierce. Le premier de ces accords sur *mi*, par exemple, seroit, dans leur sens, MI SOL UT *mi*, le second seroit MI SOL UT *ut*, ou MI UT SOL *ut*, & le dernier seroit MI SOL UT *sol* : Que sçait-on ? Plusieurs mêmes d'entr'eux ne voudront pas voir qu'il n'y a constamment dans tout cela que le même accord, lequel a pour fondamental l'*accord-parfait* UT MI SOL, dont on a répété à volonté l'un des trois sons qui par eux-mêmes, & indépendamment de toute répétition, le constituent déja Accord-parfait.

ler

*Signes des Accords.* l'er accord de *Sixte-majeure*, eſt produit par l'accord parfait Mineur. Ainſi,

Toute Note qui porte la Sixte mineure eſt *Médiante* d'un Mode majeur; & Toute Note qui porte la Sixte majeure eſt *Médiante* d'un Mode mineur.

$^{6}_{4}$ ACCORD de *Sixte-quarte*, composé de quarte & de ſixte; on ajoute encore l'octave à cet accord pour les mêmes raiſons qu'à l'accord précédent.

Son accord fondamental eſt le *Parfait* de la quinte au-deſſous; donc toute note qui porte cet accord eſt quinte de Tonique, c'eſt-à-dire, *Cinquieme-note* ( voyez l'*Introduction*, pag. 28 ).

Dans cet accord la Quarte eſt toujours juſte, mais la ſixte peut être majeure ou mineure. Celui dont la ſixte eſt majeure eſt produit par un Accord-parfait Majeur; & celui dont la ſixte eſt mineure eſt produit par un Accord-parfait Mineur. Ainſi,

Toute Note qui porte une *Sixte-quarte*, dont la ſixte eſt majeure,

Signes des Accords.

eſt *Cinquieme-note* d'un Mode majeur ; & Toute Note qui porte le même accord, mais dont la ſixte eſt mineure, eſt *Cinquieme-note* d'un Mode mineur,

## SECTION SECONDE.

### *Accords Diſſonans dérivés du Senſible.*

### ARTICLE I.

#### *Accords dérivés par Renverſement.*

5̸ ACCORD de *Fauſſe-quinte*, compoſé de tierce mineure, quinte diminuée & ſixte mineure. La quinte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure : ſa Baſſe-fondamentale ou, en d'autres termes, ſon accord fondamental eſt le *Senſible* de la 3ce. majeure au-deſſous.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Note-ſenſible*.

×6 ACCORD de *Sixte-ſenſible* ou *Petite-ſixte majeure*, compoſé de tierce mineure, quarte & ſixte majeure. La tierce de cet accord en eſt la Diſſonance mineure : ſon accord fondamental eſt le *Senſible* de la 5te. au-deſſous.

| Signes des Accords. | |
|---|---|
| | Toute Note qui porte cet accord eſt *Seconde-note*. |
| +4 ou 4+ | ACCORD de *Triton*, compoſé de ſeconde majeure, quarte ſuperflue & ſixte majeure. Son accord fondamental eſt le *Senſible* de la 7me. mineure au-deſſous. Toute Note qui porte cet accord eſt *Quatrieme-note*, & Diſſonance mineure elle-même. |

ARTICLE II.

*Accords dérivés par Suppoſition.*

| | |
|---|---|
| ×5 | ACCORD de *Quinte-ſuperflue*, compoſé de tierce majeure, quinte ſuperflue, ſeptieme majeure & neuvieme majeure. La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance apparente, qu'on pourroit appeller *Accidentelle* (18) : ſon |

(18) Il n'y a de vraie diſſonance que celle qui l'eſt dans l'accord fondamental. Celles que j'appellerai à l'avenir *Diſſonances Accidentelles* n'ont, dans les accords par Suppoſition, que la forme de diſſonances, puiſqu'elles ſont parfaites conſonances

Signes des Accords.

accord fondamental est le *Sensible* de la 3ce. majeure au-dessus.

Toute Note qui porte cet accord est *Médiante* d'un Mode mineur.

9 ACCORD de *Neuvieme-mineure*, composé de tierce mineure, quinte, septieme mineure & neuvieme mineure. La neuvieme de cet accord en est la Dissonance mineure, la septieme n'y est qu'une dissonance Accidentelle (*voyez Note* 18, *pag.* 51): son accord fondamental est le *Sensible* de la 3ce. mineure au-dessus.

Toute Note qui porte une pareille Neuvieme, c'est-à-dire, dont tous les intervalles sont dans la même forme, & du même genre que dans celui-ci, est *Médiante* d'un Mode majeur.

×7 ACCORD appellé improprement de *Septieme-superflue*, composé de quinte, septieme majeure, neuvieme

---

de l'accord fondamental. Consonances dont le caractere primitif ne sçauroit être altéré par l'inversion, ni par la comparaison à un Son étranger. A l'égard de l'intervalle de Quinte Superflue, voyez ci-devant *Note 16*, *pag.* 44.

*Signes des Accords.*

majeure & onzieme ( octave de la quarte) [ 19 ] : la onzieme de cet accord en est la Dissonance mineure, la neuvieme & la septieme n'y sont que des dissonances Accidentelles : son accord fondamental est le *Sensible* de la 5$^{te}$. au-dessus.

Toute Note qui porte cet accord est *Note-principale* ( voyez l'*Introduction*, pag. 28 ).

---

[19] Cet intervalle ne peut être employé comme Quarte propre. Quoique la Onzieme & la Quarte soient regardées comme synonymes dans la pratique, cette premiere, si on l'appelle ici Quarte, ne pourra jamais être employée qu'à ONZE degrés de distance de la Basse, ou de la Partie qui en tient lieu ; on peut la transporter plus haut, mais on ne peut la mettre au-dessous de la Quinte, Son fondamental de l'accord, entre lequel & le Son par Supposition aucun autre ne peut être placé. Si quelques Praticiens violent cette regle, c'est que ne connoissant pas les Principes de l'Harmonie, ils partent de l'idée qu'une Onzieme est la même chose qu'une Quarte, & qu'ils regardent comme indifférent de placer cet intervalle en haut ou en bas. Le Lecteur pourra observer ici pour eux, qu'une Quarte, proprement dite, peut très bien, dans les accords, être représentée par la Onzieme, la Dix-huitieme, & par un plus grand Intervalle encore si l'on veut, sans que la Onzieme puisse

## SECTION TROISIEME.

*Accords Dissonans dérivés de la Simple-septieme.*

COMME toutes les notes d'un Mode, soit majeur, soit mineur, excepté la Dominante, peuvent porter la Simple-septieme, ou, si l'on veut, peuvent être Simples-dominantes, on ne sauroit assigner de Rang déterminé, pour le Ton, à aucune Note qui ne porte qu'un accord dérivé d'une Simple-septieme. On peut bien dire de cette Note qu'elle est Tierce ou Quinte, &c, de telle ou telle Dominante, mais c'est-là tout ce qu'on en peut affirmer, malgré les inductions contraires que fournit ce qu'on appelle la *Regle de l'Octave.*

Au reste les Intervalles énoncés dans les Accords de cette Section doivent être pris tels que les donne la Gamme du Ton & du Mode où l'on est, majeurs ou mineurs, superflus ou diminués, ou justes.

jamais l'être par la Quarte. Ainsi on peut dire qu'en Harmonie la Onzieme est synonyme de la Quarte, mais que celle-ci ne l'est pas de la Onzieme, bien que dans la Mélodie ces deux intervalles soient, à certains égards, mutuellement synonymes l'un de l'autre.

Signes des Accords.

## ARTICLE I.

### *Accords dérivés par Renversement.*

$\frac{6}{5}$ ACCORD de *Grande-sixte*, composé de tierce, quinte & sixte. La quinte de cet accord en est la Dissonance mineure : son accord fondamental est la *Simple-septieme* de la 3ce. au-dessous.

La Note qui porte cet accord est Tierce d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Note-sensible*, peuvent le porter.

6 ou $\frac{4}{3}$ ACCORD de *Petite-sixte* ou *Tierce-quarte*, composé de tierce, quarte & sixte. La Tierce de cet accord en est la Dissonance mineure : son accord fondamental est la *Simple septieme* de la 5te. au-dessous.

La note qui porte cet accord est Quinte d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Seconde-note*, peuvent le porter.

2 ACCORD de *Seconde*, composé de seconde, quarte & sixte. Son accord fondamental est la *Simple-*

*Signes des Accords.*

*ſeptieme* de la 7$^{me}$. au-deſſous.

La Note qui porte cet accord eſt Septieme d'une Simple dominante, &, parconſéquent, Diſſonance mineure elle-même; toutes les notes du Ton, excepté la *Quatrieme-note*, peuvent porter cet accord.

## ARTICLE II.

### *Accords dérivés par Suppoſition.*

9 ACCORD de *Neuvieme*, composé de tierce, quinte, ſeptieme & neuvieme. La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance Accidentelle : ſon accord fondamental eſt la *Simple-ſeptieme* de la 3$^{ce}$. au-deſſus.

La Note qui porte cet accord eſt Tierce-au-deſſous d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, exepté la *Médiante*, peuvent le porter (20).

---

(20) On peut obſerver que dans les accords par Suppoſition (ſoit ceux de cet Article, ſoit ceux de la ſeconde Section, *Art.* 2) la note qui eſt au-deſſous de l'accord fondamental étant comme ſur-

$\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$ | ACCORD de *Onzieme*, composé de quinte, septieme, neuvieme & onzieme (21). La onzieme de cet accord en est la Dissonance mineure, la neuvieme & la septieme n'y sont que des dissonances Accidentelles: son accord fondamental est la *Simle-septieme* de la 5[te]. au-dessus.

---

numeraire (d'où elle est appellée *Note par Supposition*), ne peut jamais, ni elle ni son octave, être transportée au-dessus du Son fondamental, c'est à-dire, parmi ce qu'on appelle les *Parties*. Certains Auteurs ne font aucune difficulté de porter atteinte à cette loi, les uns dans leurs compositions musicales, d'autres dans leurs écrits; mais il n'y a qu'à lire ce qu'a dit M. Rameau au sujet de ce Son par Supposition dans les accords du même nom, pour sentir tout le vice de ce procédé. Voyez, par exemple, le Chapitre X du second Livre du *Traité de l'Harmonie*, ou seulement l'Explication des mots *Supposer*, *Sous-entendre*, pag. XXI du même Ouvrage.

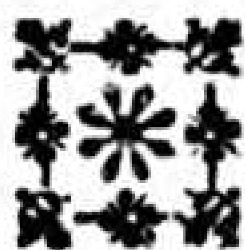
(21) Le 4 qui fait partie du Signe impropre de cet accord, sembleroit prouver en faveur de ceux qui prennent les Onziemes pour des Quartes, si ce Signe n'étoit plus ancien que la découverte de la Basse-fondamentale, qui nous a éclairés sur tous ces objets. Voyez ce que j'ai dit ci-devant au sujet de l'Intervalle de Onzieme, *Note 19*, pag. 53.

*Signes des Accords.*

La Note qui porte cet accord eſt Quinte-au-deſſous d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Note-principale*, peuvent le porter.

9/7 ACCORD de *Neuvieme avec quinte & ſeptieme diminuées*, composé de tierce mineure, quinte diminuée, ſeptieme diminuée & neuvieme mineure. Cet accord eſt propre au ſeul Mode mineur; la neuvieme, ainſi que dans tous les accords de ce nom, en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptieme, quoique Diminuée, n'y eſt de même qu'une Diſſonance Accidentelle: ſon accord fondamental eſt une *Simple-ſeptieme*, mais dont la Quinte eſt Diminuée, de la 3ce. mineure au-deſſus.

Toute Note qui porte cet accord (dans la même forme que je l'ai énoncée quant aux Intervalles) eſt *Note-ſenſible* d'un Mode mineur.



## SECTION QUATRIEME.

### *Accords par Suppoſition avec des Retranchemens.*

Avant l'établiſſement des Principes de l'Harmonie on n'employoit guères plus de quatre ſons dans certains accords (j'entends de ſons différens entr'eux) : beaucoup d'accords étoient même réduits au nombre de trois, & l'on en faiſoit comme une claſſe à part. De-là les *Petites* & *Grandes* Neuviemes, les *Petites* & *Grandes* Septiemes, &c (22).

---

*(22)* J'aimerois autant qu'on me dit le *Petit* & le *Grand* Accord parfait : comme ſi lorſqu'on retranche quelque ſon d'un accord on en changeoit la nature !

Si ceux qui ont encore aujourd'hui deux ſortes de Neuviemes, deux ſortes de Septiemes, &c, étoient conſéquens, ils devroient avoir bien d'autres ſortes d'accords ; par exemple, des accords à deux Sons pour les *Duo*, à trois pour les *Trio*, & ainſi de ſuite. N'eſt-il pas inconteſtable que dans un Duo, proprement dit, on ne peut employer plus de deux Sons? Donc ces deux Sons doivent former une claſſe d'accords différente de ceux que peuvent fournir les Trio, les Quatuor, les Chœurs, &c. Je finis par cet exemple, crainte de fournir encore à quelqu'un, ſans le vouloir, le moyen d'inventer une infinité d'autres accords en s'amuſant à démembrer les *Grands* que contient ce Traité.

*

Or les accords de Onzieme & de Septieme-ſuperflue, qui contiennent cinq ſons, ont dû à plus forte raiſon ſubir des retranchemens. On a donc pratiqué ces accords tantôt ſans neuvieme, tantôt ſans ſeptieme, tantôt enfin ſans l'un & ſans l'autre de ces intervalles : & ces différentes formes, priſes pour autant d'accords différens, ont eu leurs Signes propres, mais cependant communs aux deux genres d'accords. Les voici avec leurs Signes.

*Accords incomplets.*

| | |
|---|---|
| 7<br>4 | ACCORD de Onzieme ou de Septieme-ſuperflue dont on a retranché la neuvieme, lequel par conſéquent ne reſte composé que de quinte, ſeptieme & onzieme, dite Quarte. |
| 5<br>4<br>2 ou 5<br>2 | ACCORD de Onzieme ou de Septieme-ſuperflue dont on a retranché la ſeptieme, lequel reſte composé de quinte, neuvieme & onzieme (23). |

(23) Lorſqu'on regardoit une Neuvieme & une Seconde comme une même choſe en Harmonie (*),

(*) *Ce préjugé a duré aſſez longtems. Si quelques Muſiciens ont reconnu dans la ſuite quelque légere différence entre ces deux intervalles, tels qu'un célébre Organiſte, cité par M.* Dornel,

4 ACCORD de Onzieme ou de Septieme-superflue dont on a retranché & la neuvieme & la septieme. Il ne resteroit à cet accord que la quinte & la onzieme, mais la Pratique y a joint l'octave, pour remplacer en quelque façon les deux sons qui lui manquent : ainsi

on se servoit, dans quelques Signes, d'un 2 au lieu d'un 9, comme le pratiquent encore quelques Compositeurs : ainsi le 2 du signe de l'accord dont il est question ici représente la Neuvieme, par la même analogie que le 4, soit dans les accords de cette Section, soit dans ceux qui leur sont relatifs, représente la Onzieme. Ce sont encore là des restes de la routine ; il y a même une raison de plus pour la Onzieme, désignée par 4, c'est qu'on ne se doutoit pas seulement autrefois que cet intervalle pût être autre chose qu'une Quarte. Il est même encore aujourd'hui des personnes en présence desquelles il seroit dangereux de ne pas l'appeller *Quarte* ; elles ont le Signe pour elles, & nous n'avons pour nous que la Théorie.

*dans un petit Ouvrage intitulé* Le Tour du Clavier, *ils ne chiffroient pas moins l'un & l'autre intervalle par un* 2.

» Feu M C **, reconnu pour bon harmoniste, *dit M. Dornel*, ne vouloit point admettre de *neuvieme*, il la nommoit » *seconde superieure*. Cela le contraignoit de la chiffrer avec » un 2 & un 3 dessus ou dessous ».

*Cette opinion ne diminue en rien le mérite de M. C** ; cet habile Artiste cherchoit beaucoup plus les effets qu'il n'étudioit les Principes : On sçait d'ailleurs que la pratique & le raisonnement sont des choses différentes....*

cet accord eſt composé de quinte, octave & onzieme, ou, ſelon le langage des Praticiens, de quarte, quinte & octave.

En conſidérant tous ces accords comme autant de retranchemens d'accords par Suppoſition, il eſt viſible qu'ils ne conſtituent pas un nouveau genre, car l'Harmonie ne connoît que l'union des Sons & non leur ſéparation ; ainſi ce que j'ai dit à l'égard de la *Onzieme* ou de la *Septieme-ſuperflue*, dans les précédentes Sections, doit s'appliquer à ces ſortes d'accords. Il me ſuffira d'ajouter ici, ſoit pour les Compoſiteurs, ſoit pour les Accompagnateurs, que les premiers en faiſant dans leurs compoſitions, les *Retranchemens* qu'ils jugent à propos, lorſqu'ils employent un accord de *Onzieme* ou de *Septieme-ſuperflue*, devroient néanmoins toujours *Chiffrer* l'accord complet que ces Retranchemens repréſentent. Quant à ce qui regarde les Accompagnateurs, ils n'ont qu'à laiſſer faire au Compoſiteur comme il l'entend, rien n'empêche qu'en accompagnant ils ne faſſent toujours des accords complets. Ainſi ils doivent regarder les Signes de cette Section comme ſynonymes avec celui de la *Onzieme*, ou, s'ils ſont ſur des *Notes-principales*, comme ſynonymes avec celui de la *Septieme-ſuperflue*.

Ceux des Accompagnateurs qui ſont dans le goût des *Retranchemens*, pourroient encore

ne pas s'astreindre à celui en particulier qu'a exigé l'Auteur : il ne sauroit y avoir ancun inconvénient qu'ils fassent entendre l'un quand l'Auteur aura marqué l'autre, ils n'auront fait avec lui, & en total, que le même accord primitif, représenté par ces informes mutilations.

## SECTION CINQUIEME.

### *Accords Dissonans dérivés de celui de Sixte de la Soûdominante.*

Comme l'accord de la soûdominante porte, dans la Pratique, le nom de *Grande-Sixte* & qu'il est confondu par là avec celui de même nom, qu'on a vû, Section III de ce Chapitre, dériver d'une simple septieme, j'appellerai *Sixte-dissonante* celui dont il s'agit ici, afin qu'on puisse entendre, dans la suite de ce Traité, duquel des deux accords, du Fondamental ou du Dérivé, je voudrai parler. A l'égard du Signe, qui est le même pour l'un & l'autre de ces accords, & parconséquent équivoque, lorsque dans cet Ouvrage il sera question de l'accord fondamental, c'est-à-dire de cette Sixte que je nomme Dissonante, je joindrai deux *Points* aux Chiffres ordinaires, afin qu'on ne les prenne pas pour le Signe de l'accord *Dérivé*, pour le Signe de la Grande-sixte.

Quant aux dérivés de notre Sixte-dissonante, ils portent également dans la Pratique les mêmes noms & les mêmes ſignes que ceux de la Section troiſieme : il ſeroit bien à ſouhaiter qu'on voulut donner à tous ces accords des noms & des ſignes propres (24), ou que du moins on joignit aux chiffres en uſage quelques Caractères diſtinctifs. En attendant je me ſervirai encore ici de deux Points, mais on ſe ſouviendra que dans les Auteurs ces Signes ſont ſans Points.

| *Signes des Accords.* | ARTICLE I. *Accords derivés par Renverſement.* |
| --- | --- |
| 6: ou $\frac{4}{3}$: | ACCORD appellé *Tierce-quarte*, ou *Petite-ſixte*, composé de tierce mineure, quarte & ſixte mineure, pour le Mode majeur, & de tierce majeure, quarte ſuperflue & ſixte majeure, |

(24) Ce ſouhait ne pourra être rempli que lorſqu'on commencera par diſtinguer ces accords les uns des autres ; j'ai tâché, ſoit par le plan que j'ai ſuivi dans cet Ouvrage, ſoit par la maniere de préſenter & ces accords & les différens accords fondamentaux qui les produiſent, d'en faire ſentir la différence ; mais les ſignes & les noms qui ſont en uſage me paroiſſent pour y parvenir y apporter de grands obſtacles.

*Signes des Accords.*

majeure pour le Mode mineur. La quarte de cet accord, dans l'une & l'autre forme, en est la Dissonance majeure : son accord fondamental, dans la premiere forme, est celui de *Sixte-dissonante*, avec tierce majeure, de la 3^ce^. majeure au-dessous. Dans la seconde forme, c'est la même Sixte-dissonante, mais avec tierce mineure, de la 3^ce^. mineure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Sixieme-note.*

Au reste pour distinguer cet accord de celui de la Section troisieme, *pag.* 55, lequel a les deux mêmes noms, on pourroit appeller celui-ci *Tierce & Quarte dissonante* (25).

(25) Puisqu'on a deux noms pour deux accords ; ne seroit-il pas aisé d'en attacher invariablement un à chacun ? On pourroit du moins, en donnant le nom de *Tierce-quarte* aux deux, exprimer la nature de celui-ci & sa différence totale d'avec l'autre ; en ajoutant au mot *quarte*, ainsi que je le propose, l'épithéte de *Dissonante*, puisqu'en effet la Quarte est Dissonance majeure dans cet accord ; tandis que dans celui de la Section troisieme cette

2: ACCORD appellé de *Seconde*, qu'on pourroit ſurnommer *Diſſonante*, pour le diſtinguer de celui qui dérive d'une Simple-dominante (26). Cet accord eſt compoſé de ſeconde majeure, quarte & ſixte : cette ſixte doit être majeure dans le Mode majeur, & mineure dans le Mode mineur. La ſeconde de cet accord en eſt toujours la Diſſonance majeure; ſon accord fondamental eſt la

---

même Quarte étant l'octave du Son fondamental, ne peut, comme telle, & ſelon l'harmonie fondamentale, être regardée que comme la plus ſimple & la premiere de tous les Conſonances, comme identique avec le ſon qu'elle repréſente, comme *Æquiſonance* enfin, car c'eſt ſon nom, bien loin de pouvoir être miſe au rang des Diſſonances.

Ceux des Accompagnateurs à qui certains Etrangers pourroient avoir recommandé de retrancher la Quarte dans les Petites-ſixtes qui proviénnent des Dominantes, regardant cette Quarte comme une diſſonance, pourront, par ce que nous venons d'obſerver au ſujet de cet Intervalle, juger de l'abſurdité de pareils préceptes.

(26) Dans l'accord de *Seconde* de la Section troiſieme, *pag.* 55, ce n'eſt pas la ſeconde qui eſt

| Signes des Accords. | |
|---|---|
| | *Sixte-dissonante* de la 5^te^. au-dessous, mais avec tierce majeure, dans le Mode majeur, & avec tierce mineure, dans le Mode mineur. |
| | Toute Note qui porte cet accord est *Note-principale*. |
| 7: | ACCORD appellé de *Septieme*, qu'on pourroit surnommer *Dérivée*, ou *Consonante*, pour le distinguer des accords fondamentaux de Septieme, que por- |

---

Dissonance, mais la note même qui porte l'accord; au lieu que dans celui-ci, cette même note étant quinte du Son fondamental, c'est sa seconde qui est Dissonance.

On poutroit objecter, d'après ce que j'ai dit dans le Chapitre premier de l'*Introduction*, pag. 6, que l'une & l'autre seconde doivent être regardées comme Dissonances, puisqu'elles forment, dans les deux accords, un Intervalle, ou dégré, conjoint. Cela est vrai si l'on considére cette note en tant que Seconde, c'est-à-dire, si l'on compte toujours en partant du Son inférieur. Mais on doit observer que dans l'accord de la Section troisieme, les deux Sons qui forment Seconde, sont renversés, que le supérieur étant l'octave du Son fondamental, c'est le Son inférieur, le Son Grave, qui est la Dissonance, ou, ce qui revient au même, qui est

*Signes des Accords.*

tent les Dominantes (27). Dans le Mode majeur cet accord est composé de tierce mineure, quinte & septieme mineure : son accord fondamental, dans cette forme, est la *Sixte-dissonante*, avec tierce majeure, de la 6[te]. majeure au-dessous. Dans le Mode mineur la quinte de cet accord doit être *Diminuée*, & son ac-accord fondamental, sous cette derniere forme, est la *Sixte-dissonante*, avec tierce mineure, de la 6[te]. majeure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Seconde-note*, & dissonance majeure elle-même.

---

la seconde, le degré-conjoint du Son supérieur ; au lieu que dans l'accord dont il s'agit ici, les deux Sons conjoints étant dans l'ordre direct, & le plus Grave étant Quinte du fondamental, & parconséquent *Consonance*, il n'y a que le Son supérieur qui puisse être la Dissonance, ou le degré-conjoint, de cette Quinte.

(27) La note qui fait septieme dans cet accord, est la quinte du Son fondamental, parconséquent elle est Consonance ; au lieu que dans les accords fondamentaux de Septieme, c'est l'Intervalle de ce nom qui est & l'objet & la Dissonance même de l'accord.

*Signes des Accords.*

## ARTICLE II.

### *Accords dérivés par Suppoſition.*

9: ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvieme-conſonante* [ 28 ] , pour le diſtinguer des Neuviemes que fourniſſent les Dominantes. Cet accord n'eſt uſité que dans le Mode majeur : il eſt compoſé de tierce majeure , quinte , ſeptieme majeure & neuvieme majeure. La tierce de cet accord en eſt la Diſſonance majeure , la ſeptieme & la neuvieme n'y ſont que des Diſſonances apparentes & Accidentelles : ſon accord fondamental eſt la *Sixte-diſſonante* , avec tierce majeure , de la 5[te]. au-deſſus.

( 28 ) La neuvieme de cet accord étant encore ici quinte du Son fondamental , ainſi que la ſeptieme de l'accord précédent , elle eſt donc auſſi Conſonance comme elle.

Toute Note qui porte cet accord est *Quatrieme-note* (29).



---

(29) J'ai suivi les idées reçues à l'égard de la construction de cet accord ; mais il est bon d'observer que le Son fondamental, la Quinte, étant le son le plus près de la note qui porte cet accord, il s'ensuit que c'est par le Son fondamental même, par cette Quinte, que doit commencer la construction de l'accord, en cette forme : 5[te], 7[me], 9[me], & 10[me]. Au surplus, il est si peu vrai que la neuvieme, que j'ai mise au rang des Dissonances Accidentelles, soit effectivement Dissonance, dans cet accord, qu'au lieu de pouvoir descendre, elle doit constamment rester sur le même degré, dans la succession propre à cet accord ; & cela comme QUINTE du Son fondamental, d'où je l'ai appellée *Consonante.* A l'égard de la septieme, si elle descend, ce n'est point comme Dissonance : elle est Tierce du Son fondamental, & elle ne fait, en descendant, que suivre sa marche la plus naturelle.

C'est là le seul accord par supposition qu'on ait encore tiré de la Soûdominante ; il est même fort peu connu, & ne l'est que dans le Mode majeur, & sous la forme dont je l'ai énoncé dans le Texte, c'est-à-dire, composé de 3[ce], 5[te], 7[me], & 9[me]. L'Exemple XXIX de la *Génération harmonique*, de M. Rameau, présente cet accord dans la seconde Basse-continue. L'*ut* qui le porte est une note par Supposition, censée quinte au-dessous de la soûdominante *sol*, désignée par un Guidon dans la Basse-fondamentale de l'Exemple. Aussi cet *ut* doit-il être supposé une octave plus bas, ou bien il faut,

par rapport à lui, ſuppoſer le Guidon une octave plus haut.

Quoique cette ſorte de Neuvieme ſoit peu pratiquée, il n'eſt pas moins conſtant qu'elle peut tenir, dans l'Harmonie, un rang auſſi diſtingué que tout autre accord de Suppoſition, puiſque ſon origine eſt la même, & qu'elle eſt formée de la même maniere que tous les accords de ce genre.

L'on pourroit même, en profitant de tout ce que fournit le Principe de la Suppoſition, donner à la Soûdominante un accord de plus : j'en parlerai dans la Troiſieme Partie de cet Ouvrage, où je propoſerai en même tems une autre ſorte de Neuvieme, différente à certains égards de celle-ci, & toute compoſée de Sons pris dans un même Mode.

Je dis *dans un même Mode*, car il eſt viſible que l'accord qui fait l'objet de cet Article, préſente une double Modulation. Par exemple, dans l'accord *ut mi ſol ſi re* ou, plus exactement, *ut ſol ſi re mi*, de l'Exemple XXIX de la *Génération harmonique*, l'accord fondamental *ſol ſi re mi* appartient inconteſtablement au Mode majeur de *Re* : or le Son par Suppoſition, l'*ut-naturel*, n'étant point de ce Mode, il appartient néceſſairement à celui de *Sol*, auquel on paſſe immédiatement après l'accord, dans cet Exemple, en rendant Dominante-tonique le *re* qui ſuit, & qui auroit dû paroître comme Tonique.

Si j'ai dit dans le Texte, que toute Note qui portoit cette ſorte de Neuvieme, étoit Quatrieme-note, c'eſt uniquement pour rendre l'énoncé de cette Regle avec plus de préciſion : il ſuffit d'ailleurs que cette Note ſoit effectivement le quatrieme de-

Signes des Accords.

# SECTION SIXIEME.

## *Accords Dissonans & par Substitution dérivés de celui de Septieme-diminuée.*

## ARTICLE I.

### *Accords dérivés par Renversement.*

×6
5̸

ACCORD de *Sixte-sensible avec fausse quinte*, composé de tierce mineure, quinte diminuée & sixte majeure. La tierce de cet accord

---

gré, la *Quatrieme-note*, du Mode prochain auquel elle appartient, mode dont la présence même s'annonce par cette Note, pour que ma proposition soit exactement vraie, bien que les autres sons qui forment l'accord de cette note, appartiennent à un mode différent, au Mode actuel, ou pour mieux dire, à celui qui étoit l'actuel, & qui cesse de l'être en cédant sa place au nouveau mode. Du reste cette matiere auroit besoin d'être traitée plus au long, ou du-moins d'être éclaircie par quelques Exemples, mais ce n'en est pas ici le lieu. J'ai crû devoir jetter seulement quelques idées à ce sujet, parce que le peu qu'on a dit touchant cet accord, dans le Livre que j'ai cité, m'a paru présenter, parmi quelques vérités, une source d'erreurs. *Voyez Génér. harm. pag. 186.*

*Signes des Accords.*

en est la Dissonance mineure primitive (30), la quinte est une nouvelle dissonance qu'occasionne la Substitution, & que pour mieux désigner on pourroit appeller *Dissonance diminuée*, en la supposant néanmoins toujours dans la classe des mineures, ou la regardant comme telle, pour la *sauver* en descendant (31).

---

(30) L'accord de septieme-diminuée *ut※ mi sol si* ♭, par exemple, représentant celui de la dominante *la ut※ mi sol*, il est aisé de voir que la quinte du premier accord, le *sol*, est dissonance primitive dans celui de la dominante *la ut※ mi sol*.

(31) On a appellé *Dissonance majeure* la sixte de la Soûdominante, parce que cet intervalle est majeur ; on a appellé *Dissonance mineure* la septieme de la Dominante, parce que cet intervalle est mineur ; Je n'ai pû me déterminer à appeller *mineure* une dissonance qui dans l'accord fondamental est une septieme moindre que la mineure, & qui porte à si juste titre la dénomination de Diminuée. J'ai cru devoir appeller, par analogie, & pour plus d'exactitude, *Dissonance diminuée*, celle que forme cette sorte d'intervalle, dont l'accord même, duquel il fait partie, a pris le nom de *Septieme-Diminuée*.

*Signes des Accords.*

L'accord fondamental de cette sorte de Sixte est la *Septieme-diminuee* de la 3ce. mineure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Seconde-note* d'un Mode mineur.

×4
3 ACCORD de *Triton avec tierce mineure*, composé de tierce mineure, quarte superflue & sixte majeure. La tierce de cet accord en est la Dissonance diminuée : son accord fondamental est la *Septieme-diminuée* de la 5te. diminuée au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Quatrieme-note* d'un Mode mineur, & dissonance mineure primitive elle-même.

×2 ACCORD de *Seconde-superflue*, composé de seconde superflue, quarte superflue & sixte majeure. La sixte de cet accord en est la Dissonance mineure primitive (32) : son

(32) Cette sixte, quoique sixte & quoique majeure, est néanmoins Dissonance mineure. Ceux à qui cette proposition pourroit paroître étrange n'ont qu'à consulter la Basse-fondamentale primitive. (*Voyez Note 30, pag. 73*).

*Signes des Accords.*

accord fondamental, est celui de *Septieme-diminuee* de la 7me. diminuée au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Sixieme-note* d'un Mode mineur, & Dissonance diminuée elle-même.

## ARTICLE II.

### *Accords dérivés par Supposition.*

9 ✳ ACCORD de *Neuvieme mineure avec tierce majeure*, composé de tierce majeure, quinte, septieme mineure & neuvieme mineure. La septieme de cet accord en est la Dissonance mineure primitive, & la neuvieme en est la Dissonance diminuée : son accord fondamental est celui de *Septieme-diminuée* de la 3ce. majeure au-dessus.

Toute Note qui porte cet accord est *Cinquieme-Note* [33].

---

(33) Cet accord est peu connu, mais il est très pratiquable. La Note qui peut le porter doit être regardée, dans la Basse-continue, comme un Son

× 5 4 ACCORD de *Quinte-ſuperflue avec quarte*, compoſé de quarte, quinte ſuperflue, ſeptieme majeure, & neuvieme majeure, ſelon la Pratique, & plus exactement, de quinte ſuperflue, ſeptieme majeure, neuvieme majeure & onzieme. La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la quarte [c'eſt-à-dire onzieme] en eſt la Diſſonance diminuée; la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance Accidentelle : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme-diminuée* de la 5te. ſuperflue au-deſſus.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Médiante* d'un Mode mineur [34].

---

par Suppoſition, ajouté au-deſſous de l'accord de Septieme diminuée, pris dans ce cas comme fondamental propre, quoique dans ſon origine il ne le ſoit que précairement, c'eſt-à-dire, par ſubſtitution *(Chapitre II, pag. 46)*.

(34) Beaucoup de Muſiciens pourroient être ſurpris de ne point trouver ici au rang des diſſonances de cet accord l'Intervalle alteré de quinte ſuperflue, mais je les prie d'obſerver que cet Intervalle, quoique faux, quoique diſcordant, ne peut cependant être mis au rang des Diſſonances,

×7
6 ACCORD de *Septieme-ſuperflue avec ſixte mineure*, composé, ſelon la Pratique, de ſixte mineure, ſeptieme majeure, improprement dite ſuperflue, neuvieme majeure & onzieme : & ſelon ſa vraie conſtruction, de ſeptieme majeure, neuvieme majeure, onzieme & treizieme mineure, octave de la ſixte. La onzieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la ſixte [ ou treizieme ] en eſt la Diſſonance diminuée; la neuvieme, & la ſeptieme, dite ſuperflue, n'y ſont que des diſſonances Accidentelles [35] : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme-diminuée* de la 7me. majeure au-deſſus.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Note-principale*.

---

ſi l'on prend ce terme ſtrictement & dans le ſens qu'il doit avoir en Harmonie. Je crois m'être déja aſſez expliqué là-deſſus, ſoit dans l'*Introduction*, pag. 6, ſoit à la *Note 16*, pag. 44.

(35) La note qui forme ſeptieme dans cet accord eſt la même (en ſuppoſant la même harmonie fondamentale) que celle qui fait quinte

## SECTION SEPTIEME.

### *De l'Accord de Sixte ſuperflue.*

DANS les Modes mineurs, lorſque la ſixieme note en deſcendant va former un *Repos* ſur la Cinquieme, on ſe ſert quelquefois, pour mieux annoncer ce Repos, d'un accord appellé de *Sixte-ſuperflue*, qui n'eſt autre choſe que celui de *Petite-ſixte* dont on a altéré la ſixte en l'élévant d'un demi-ton, ce qui la rend ſuperflue, de majeure qu'elle étoit.

Cet accord, comme Petite-ſixte, doit être déſigné par un 6 barré, avec un Dièſe à côté, pour exprimer l'altération de la ſixte. Si quelques Auteurs ne déſignent cet accord que par un ſimple 6, c'eſt qu'ils l'enviſagent ſous un autre point de vûe, comme on le verra à la Note qui termine cette Section.

---

ſuperflue dans l'accord précédent ; ainſi ce que je viens de dire à la Note précédente pourra ſuffire pour cette ſeptieme prétendue diſſonance, & qui ne l'eſt pas plus qu'elle n'eſt ſuperflue, ( *Voyez l'Introduction*, *pag.* 18 ).

*6 | ACCORD de *Sixte-superflue*, composé de tierce majeure, quarte superflue & sixte superflue. La tierce de cet accord en est la Dissonance mineure : son accord fondamental est une sorte de Septieme mineure, avec tierce majeure & fausse quinte, de la 5$^{te}$. diminuée au-dessous [36].

---

(36) Cet accord fondamental n'a point de nom propre, parce qu'il n'est presque pas connu, quoique son Dérivé, la Sixte-superflue, le soit déja assez. Ce dernier accord ne pouvant néanmoins, par sa structure, être regardé comme fondamental, doit nécessairement avoir un fondement, & nécessairement encore, n'avoir d'autre fondement que cette même Septieme que je lui assigne, portant tierce majeure & faussequinte.

Par exemple, quel fondement donner à la sixte-superflue *fa la si re*✻, sinon l'accord *si re*✻ *fa la* qui ne contient précisément que les mêmes sons, mais rangés par tierces, c'est-à-dire, dans un ordre direct, ordre qui constitue tout accord fondamental ? Or il est évident que l'accord *si re*✻ *fa la*, n'est proprement ni un Accord-sensible, puisque sa quinte n'est pas juste, ni une Simple-septieme, puisque sa tierce est une note sensible : il doit donc former une classe particuliere d'accord fondamental, qu'il conviendroit de distinguer par un nom propre, pour éviter toute équivoque.

*Dans le Chapitre suivant je donne un nom à cet*

Toute Note qui porte cet accord est *Sixieme-note* d'un Mode mineur, & annonce un *Repos* sur la Cinquieme-note [37].

## *AVERTISSEMENT.*

J'ai renfermé dans ces deux Chapitres tout ce qu'on connoît d'accords jusqu'à présent. Ceux qui voudront s'y tenir peuvent ne pas lire le Chapitre suivant, & passer au Quatrieme, où je traite des suspensions.

---

*accord fondamental, lequel une fois admis, ne doit pas, sans doute, avoir la seule Sixte-superflue pour Dérivés ? Aussi en proposerai-je d'autres, dans ce Chapitre, aux Amateurs de l'Harmonie. Ils y retrouveront la Sixte-superflue dans son ordre de génération, mais je ne ferai que l'indiquer, puisque j'en traite ici.*

(37) Plusieurs Musiciens étrangers, soit Compositeurs, soit Accompagnateurs, qui abondent encore en Sixtes appellées *simples*, ou *ordinaires*, ne pratiquent la Sixte-superflue sur la Sixieme-note, que comme Sixte-simple, telle que celle de la Médiante, ou même de la Seconde-note, sur laquelle ils ne font également que cette sorte de sixte, comme on le pratiquoit aussi en France avant l'établissement de ce qu'on a appellé *Règle de l'Octave*, règle qui a précédé l'époque des Principes qu'on a enfin trouvés à l'Harmonie. Bien plus ces Accompagnateurs

compagnateurs à ſixte ont même la patience & la ſage précaution de retrancher la Quarte de toutes les Petites-ſixtes qu'ils rencontrent dans nos Baſſes-chiffrées, parce que, diſent-ils, cette Quarte eſt DISSONANCE (*Voyez* Note 25, *pag. 65*). Or celle qui fait partie de l'accord dont il s'agit ici, pourroit-elle, ſelon ces Etrangers, ne pas ſubir la même proſcription, puiſqu'elle n'eſt pas même une Quarte juſte, mais un Intervalle *faux*, *diſcordant* un *TRITON*? Auſſi ne compoſent-ils leur *Sixte-ſuperflue* que de tierce, ſixte ſuperflue & octave, comme ſeroit *fa la re✻ fa*, ou bien, en doublant la tierce, *fa la re✻ la*.

Il eſt important de faire obſerver ici à ceux de nos Accompagnateurs qui pourroient n'être encore qu'au point où en ſont les Etrangers dont je parle, ou même à ceux qui, ayant connu les Petites-ſixtes, pourroient être revenus aux Sixtes-ſimples, parce qu'ils les prendroient pour un perfectionnement de l'Art, il eſt important, dis-je, de faire obſerver aux uns & aux autres, qu'une telle ſixte ſur *fa*, par exemple, n'offrant jamais dans ſes différentes formes, de Sixte-ſimple, de Sixte-doublée ou de Tierce-doublée, que les trois notes diverſes *fa*, *la*, *re*✻, ne peut par conſéquent avoir pour Baſſe fondamentale que l'accord direct *re*✻ *fa la*; accord dont la Tierce & la Quinte ſont diminuées. Or voudra-t-on donner le nom de *Parfait* à un accord, dont les Intervalles qui le compoſent ſont ainſi mutilés? A un accord enfin qui n'en eſt pas un?

Mais ſi ces trois Sons ne peuvent par eux mêmes former aucune ſorte d'accord, il eſt évident d'ailleurs qu'ils ſont une portion de quelqu'autre

accord, & qu'en effet ils appartiennent à cette ſorte de Septieme avec tierce majeure & fauſſe-quinte, que j'aſſigne pour accord fondamental à la Sixte-ſuperflue. Accord qui ſeroit ici *ſi re*✕ *fa la*, & dont le *fa*, mis pour Baſſe continue, donne la ſixte-ſuperflue *fa la ſi re*✕; compoſée, comme on voit, de tierce, quarte & ſixte, vraie forme de la *Sixte ſuperflue* qu'on pratique en France, & qui à raiſon de ſa conſtruction doit être miſe dans la claſſe des Petites-ſixtes.

On pourroit remarquer que ſi dans cet accord le *re*✕ forme quelque diſcordance avec *fa*, en revanche ce *re*✕ eſt la tierce harmonique de *ſi*, Son fondamental de l'accord. D'où je conclus que la diſcordance entre *fa* & *re*✕ (ſi toutefois il y en a) n'eſt occaſionnée que par le ſeul *fa*, que le tâtonnement, l'oreille, les loix de la Mélodie, & enfin l'impreſſion du mode qui précède l'accord dont il s'agit, ont fait ſubſtituer au *fa-dièſe*, quinte vraiment naturelle, & phyſiquement harmonique de *ſi*. En effet les occaſions où l'on pratique cet accord, les tournures de Baſſe-continue dans leſquelles on l'employe, le chant des Parties qui réſulte de cet accord & de ſa ſucceſſion, tout enfin, ſi l'on y reflechit, confirme mon opinion.

Je ne craindrai pas d'ajouter ici quelques développemens ſur l'origine & la nature de cet accord, d'autant que cette matiere n'a été traitée encore par perſonne; d'ailleurs mes idées en deviendront plus lumineuſes & plus ſenſibles.

Par exemple dans ce chant de Baſſe *la ſol fa mi* (en *A-mi-la*), où le *fa* ſeroit ſuppoſé d'une durée ſuffiſante pour porter deux accords; ſi pour mieux

annoncer le repos que ce chant va former ſur *mi*, on fait paſſer le *fa* à ſon dièſe, de cette maniere, *la ſol fa fa*✕ *mi*, en donnant la ſixte majeure à ce *fa*✕, devenu Seconde-note de *mi*, ainſi qu'on le pratiquoit fort ſouvent dans la muſique Italienne, vers le tems de *Corelli*; on aura pour lors, dans la Partie ſuperieure, le chant *mi mi re re*✕ *mi* : ou ſi le premier *fa* de la Baſſe a été ſuppoſé porter la Septieme, ſuivie de la Petite-ſixte majeure ſur *fa*✕, on aura le chant *mi mi mi re*✕ *mi*. Or pour rendre la Baſſe plus chantante, continuez le *fa-naturel* pendant les deux accords que portent *fa* & *fa*✕, en laiſſant ſubſiſter le *re*✕ dans la Partie ſuperieure, & vous aurez une ſixte ſuperflue entre *fa* de la Baſſe & *re*✕ du chant ; c'eſt auſſi ce qu'on a fait. Ainſi cet Intervalle, & l'accord qui le porte, ne préſentent autre choſe que les droits mutuels de l'Harmonie & de la Mélodie, droits que l'Art, guidé par le gout, a ſçu enfin réunir dans la formation de cette ſorte d'accord.

Obſervons encore, que cet accord comporte une double modulation : car le *re-dièſe* appartient réellement, comme note ſenſible, au mode de *mi*, & le *fa-naturel* en conſervant l'impreſſion du mode antérieur, du mode de *la*, détruit toute idée de modulation en *mi*, & prépare l'oreille à recevoir agréablement ſur ce *mi* une Tierce-majeure, un *ſol*✕, lequel de ſon côté achéve de dépouiller *mi* de tout droit de Tonique, pour le ſubordonner à la tonique *la*, & le préſenter à l'oreille comme quinte de cette tonique, où, ſelon ce que j'ai établi dans le troiſieme Paragraphe du chapitre V de l'*Introduction*, comme *Cinquieme-note*.

# CHAPITRE III.

## *Accords Diſſonans altérés.*

## SECTION PREMIERE.

### *De l'Accord-ſenſible avec fauſſe quinte.*

J'APPELLE Accord-ſenſible avec fauſſe quinte celui que j'ai dit être le fondamental de la Sixte-ſuperflue, dans le Chapître précédent : ce nom le diſtinguera aſſés du vrai *Accord-ſenſible* & de la Simple-ſeptiéme.

Je ne m'arrêterai point ici à conſtater l'exiſtence de cet accord fondamental, ni à prouver que la *Sixte-ſuperflue* n'en peut avoir d'autre : ce que j'ai dit dans les deux *Notes* précédentes pourra ſuffire à cet égard, en attendant qu'on trouve à la Sixte-ſuperflue quelqu'autre fondement, ou qu'on nous prouve qu'elle eſt fondamentale elle-même, ou qu'elle n'a point de fondement.

L'accord-ſenſible avec fauſſe quinte ſuppoſé admis, doit néceſſairement, comme je l'ai inſinué dans ce qui eſt en italique

à la fin de la *Note 36*, pag. 79, doit, dis-je, néceſſairement produire d'autres accords, ſoit par renverſement, ſoit par ſuppoſition, ainſi que tous les accords de ſeptiéme. Bien plus, comme accord-ſenſible, je lui ſubſtitue une ſorte de ſeptiéme-diminuée analogue à ſa nature, c'eſt-à-dire, portant la même altération que lui. Enfin ce ſeroit reſter en chemin que de ne pas tirer de ce nouvel accord de *ſubſtitution* d'autres dérivés, en employant pour cela les deux opérations connues, je veux dire, le Renverſement & la Suppoſition. C'eſt ce qui faira le ſujet du premier Chapitre de la troiſiéme Partie de cet Ouvrage : ce que j'ai à expoſer ici, ce ſont les accords fournis directement par notre accord-ſenſible ; accord que je vais mettre ſous les yeux du Lecteur, tant pour procéder avec ordre & répandre plus de clarté dans la Section ſuivante, que pour donner ſon Signe, & dire au ſujet de l'accord même, ce que je n'ai pû placer dans la derniere Section du Chapitre précédent, où il n'étoit queſtion que de ſon Dérivé.

*Signes des Accords.*

7 7
✗ ou ×
✻ ✗

## *Accord fondamental.*

*Accord-sensible avec fausse quinte*, composé de tierce majeure, quinte diminuée & septiéme mineure (comme *si re*✻ *fa la*, dans le Mode mineur de *La*) : cette septiéme est dissonance mineure (38).

La note fondamentale de cet accord doit, sans doute, avoir aussi son nom? Je l'appelle *Dominante-mixte*, tant à cause d'un double caractère qu'on ne peut s'empêcher de lui reconnoître, qu'à cause de la nature de l'accord qu'elle porte. 1°. Cette note est primiti-

(38) Cet accord ne peut être désigné avec moins de caracteres que par le premier Signe que je lui donne, ou par le second, qui n'est que le synonyme du premier [Voy. *Note* 14 pag. 40]. L'altération de la Quinte de cet accord, & celle de sa tierce, doivent nécessairement être exprimées l'une & l'autre, pour que le Signe ne coincide pas avec celui de l'Accord-sensible, auquel on est obligé de joindre un Dièse ou un Béquarre, soit dans les Modes mineurs, soit dans des changements de Ton, ni avec celui d'une Simple-septieme, qu'on sçait être accompagné fort souvent de ✗, dans les Modes mineurs.

vement *Seconde-note* d'un mode mineur, mais elle prend en partie le caractère de Dominante-tonique ; 2°. quant à ſon accord, il eſt également en partie Accord-ſenſible, à cauſe de ſa tierce, & en partie Simple-ſeptiéme, à cauſe de ſa quinte, mais il n'eſt exactement ni l'un ni l'autre (Voy. *Note* 36, pag. 79). La note qui porte cet accord ne pouvant donc être appellée reguliérement ni Dominante-tonique, ni Simple-dominante, & participant néanmoins de l'une & de l'autre de ces dominantes, j'ai crû pouvoir l'appeller *Dominante-mixte*, ſans m'oppoſer à ce qu'on lui donne un tout autre nom ; je demande ſeulement qu'on s'entende. Ainſi,

Toute Note qui porte cet accord eſt primitivement *Seconde-note*, mais devient *Dominante-mixte*, annonçant un *Repos* ſur la Cinquiéme-note, dont elle peut être regardée, dans un ſens, comme la dominante (39).

---

(39) Le *Repos* dont il eſt queſtion ici, & dont il ſera ſouvent fait mention dans ce Chapitre, s'opere par le retranchement de la diſſonance de l'accord que porte la Dominante-tonique. Cette dominante n'ayant plus alors que l'Accord-parfait, & n'étant pas obligée, par cette raiſon, de paſſer à ſa tonique, peut elle-même terminer une Phraſe muſicale. Auſſi ne doit-on plus, dans ce cas, l'appeller Dominante, mais ſeulement *Cinquieme-note* (*Introd.* chap. 5, §. 3).

## SECTION II.

### *Accords dérivés du Senſible avec fauſſe quinte.*

QUOIQUE les accords dont je parlerai dans les Articles dont cette Section ſera formée, n'aient pas beſoin d'exemples, puiſque j'y énonce, ainſi que je l'ai fait ailleurs, le genre de chaque Intervalle, & que j'aſſigne un caractère ou un rang connu dans le Ton aux notes qui portent ces accords, néanmoins comme il s'agit ici, pour ainſi dire, d'une autre Harmonie, je donnerai pour chaque accord un exemple en noms de notes, pour rendre plus ſenſible ce que j'aurai à dire. Ces noms de notes ſont ſuppoſés être du Mode mineur de *La*.

Je dois avertir encore que dans les Modes avec des Bémols, il faut, au lieu des Béquarres qui accompagnent les chiffres acceſſoires de la plûpart des Signes, employer des Bémols : non que ces Bémols ou ces Béquarres ſoient abſolument néceſſaires, dans un ſens, puiſque les premiers doivent être à la clef, & que les Béquarres tombent ſur des notes qui ne ſont pas dié-

ſées ſelon la clef, mais les uns ou les autres de ces Signes, ainſi que les Chiffres acceſſoires, deviennent indiſpenſables, tant pour ôter toute indéciſion, que pour empêcher l'effet du Signe, ou Chiffre, principal qui, s'il étoit ſeul, confondroit ces accords avec ceux que produit le *Senſible* d'une Dominante-tonique.

| *Signes des Accords.* | |
|---|---|
| | ## ARTICLE I. |
| | ### *Accords dérivés par Renverſement.* |
| 5̸ ♮3 ou 5̸ ♮ | ACCORD qu'on pourroit appeller de *Fauſſe-quinte avec tierce diminuée*, compoſé de tierce diminuée, quinte diminuée & ſixte mineure, comme *re*✻ *fa la ſi.* La quinte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure : ſon accord fondamental eſt le *Senſible avec fauſſe quinte* de la 3ce. majeure au-deſſous, *ſi re*✻ *fa la.* |
| | Toute Note qui porte cet accord eſt primitivement *Quatrieme-* |

Signes des Accords.

*note* d'un Mode mineur, mais devient *Note-ſenſible* de la Cinquiéme-note, ſur laquelle va ſe former un Repos.

※ 6

ACCORD de *Sixte-ſuperflue*. Voyez ci-devant, pag. 79.

Cet accord ſeroit ici, *fa la ſi re*✕, dont l'accord fondamental eſt, *ſi re*✕ *fa la.*

♮6
×4

ACCORD de *Triton avec ſixte mineure*, compoſé de ſeconde majeure, quarte ſuperflue & ſixte mineure, comme *la ſi re*✕ *fa.* Son accord fondamental eſt le *Senſible avec fauſſe quinte* de la 7me. mineure au deſſous, *ſi re*✕ *fa la.*

Toute Note qui porte cet accord eſt primitivement Tonique d'un Mode mineur, mais elle prend en partie le caractère de *Quatriéme-note* par la forme de ſon accord.

Cette note eſt diſſonance mineure elle-même, & en annonçant un Repos ſur la Cinquiéme-note du Ton primitif, elle deſcend diatoniquement (en tant que

*Signes des Accords.* Dissonance mineure) sur la tierce de cette Cinquiéme-note, ou bien elle passe, par licence, à la Cinquiéme-note même, en y descendant de quarte. Ainsi le *la* qui porteroit cet accord, descend à *sol*✱ ou à *mi*.

## ARTICLE II.

### *Accords dérivés par Supposition.*

9
7
✱5

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Neuviéme avec Septiéme diminuee*, composé de tierce mineure, quinte (rendue juste par un Diése ou un Béquarre), septiéme diminuée & neuviéme mineure, comme *sol*✱ *si re*✱ *fa la*. La neuviéme de cet accord en est la Dissonance mineure: la septiéme, quoique Diminuée, n'y est qu'une dissonance Accidentelle; son accord fondamental est le *Sensible avec fausse quinte* de la 3ce. mineure au-dessus, *si re*✱ *fa la*.

Toute Note qui porte cet accord, est *Note-sensible* d'un Mode mineur, mais au lieu de passer à

*Signes des Accords.*

ſa Tonique, elle annonce, au contraire, un Repos ſur la Cinquiéme-note, ſoit en y paſſant réellement, ſoit en continuant de reſter ſur le même degré, pour former la tierce de cette Cinquiéme-note.

♮7 ×5

Accord qu'on pourroit appeller de *Quinte-ſuperflue avec ſeptiéme mineure* (40), composé de tierce majeure, quinte ſuperflue, ſeptiéme mineure & neuviéme majeure, comme *ſol ſi re*× *fa la*. La neuviéme de cet accord, ainſi que dans le précédent, en eſt la Diſſonance mineure: la ſeptiéme n'y eſt de même qu'une diſſonance Accidentelle (41); ſon accord fondamental eſt le *Senſible avec fauſſe quinte* de la 3[ce]. majeure au-deſſus, *ſi re*× *fa la*.

---

(40) On ſçait que dans l'accord de Quinte-ſuperflue ordinaire, la ſeptieme doit être Majeure: ainſi la dénomination que je donne à celui-ci exprime aſſés ſa différence d'avec la Quinte-ſuperflue ordinaire.

(41) A l'égard de la quinte ſuperflue, elle ſera tout ce qu'on voudra, excepté Dissonance, ſi l'on prend ce terme dans l'acception qu'il doit avoir en Harmonie. *Voyez* Note 16, *pag.* 44.

*Signes des Accords.*

Toute Note qui porte cet accord eſt *Septiéme-note* d'un Mode mineur ( Voyez l'*Introduction*, pag. 28 ), & annonce un Repos ſur la *Cinquiéme-note*, ſoit en y paſſant réellement, ſoit qu'étant élevée d'un demi-ton mineur elle continue d'en être la tierce.

♮9
×7

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Septiéme-ſuperflue avec neuvieme mineure* (42), composé de quinte, ſeptiéme majeure, neuviéme mineure & onziéme, comme *mi ſi re*✱ *fa la.* La onziéme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptiéme & la neuviéme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles : ſon accord fondamental eſt le *Senſible avec fauſſe quinte* de la 5^te^. au-deſſus, *ſi re*✱ *fa la.*

Toute Note qui porte cet accord eſt *Cinquiéme-note*, & il va ſe former ſur elle un Repos, annoncé par le genre d'accord qu'elle porte.

---

(42) Je me conforme ici à l'uſage à l'égard de l'épithéte de Superflue que je donne à la ſeptieme

## CHAPITRE IV.

### *Des Suſpenſions.*

OUTRE les accords que nous fournit l'Harmonie, le Mélodie ſemble nous donner auſſi les ſiens. Ces ſortes d'accords, les Suſpenſions, n'ont eu d'abord d'autre origine qu'un certain goût de chant & une idée vague d'introduire dans la Muſique quelques diſſonances, pour rompre en quelque façon la monotonie des Accords Conſonans que, pour toute Harmonie, on employoit autrefois dans la Muſique.

Quoique l'Harmonie moderne fourniſſe une infinité de manieres de rendre les conſonances plus piquantes, en leur oppoſant cette multitude d'accords Diſſonans dont elle s'eſt enrichie, néanmoins, ſoit goût, ſoit uſage, on n'a point rejetté les Suſpenſions, d'autant que c'eſt d'après elles &, pour

qui fait partie de cet accord, quoique cette ſeptieme ne ſoit que majeure (Voyez l'*Introduction*, pag. 18); mais le langage de la Pratique fera mieux ſentir, dans cette occaſion, l'analogie de cet accord avec celui de la page 52, qui n'eſt connu que ſous le nom de Septieme-ſuperflue.

ainsi dire, sur leur modele, qu'ont été formés la plûpart des accords appellés *par supposition.*

Je distinguerai deux sortes de suspensions : celles *de chant* & celles d'*harmonie.*

Les suspensions de chant consistent à conserver, seulement pour quelque tems, un ou deux sons d'un accord, pour les faire entendre à la place d'autres sons qui devroient paroitre d'abord dans un accord suivant, mais qui sont uniquement retardés par les sons qu'on a conservés, & auxquels ces sons conservés viennent enfin aboutir.

Les suspensions d'harmonie s'opérent par la continuation, ou prolongation, de l'accord total d'une note : prolongation qui formant, sur une nouvelle note, un des accords appellés *par supposition*, suspend ainsi pour un tems l'accord que, d'après les Routes fondamentales, cette nouvelle note auroit semblé devoir porter d'abord. Cet accord retardé paroit ensuite, soit effectivement sur la même note qui devoit le porter, soit, sous une forme différente, sur l'un des sons qui entrent dans la composition de l'accord.

Comme ces dernieres suspensions sont essentiellement de vrais accords de supposition, je n'aurois plus rien à en dire ici, puisque j'ai déja traité de ces sortes d'ac-

cords, & que ce qu'il y auroit à ajouter à ce ſujet, ne roulant que ſur la maniere d'employer ces accords, appartient en propre aux Régles de la Compoſition, qu'on ſçait, par le titre de cet Ouvrage, n'être pas de mon objet. Cependant je donnerai ici un éxemple de ces ſuſpenſions, pour ſuppléer en quelque façon, tant à ce qui n'a pas été dit par les Auteurs qui ont traité cette matiere, qu'à ce que j'aurois pû en dire moi-même ſi le plan de mon ouvrage l'avoit comporté.

A l'égard des ſuſpenſions de chant, comme elles ne ſauroient en aucune maniere tenir un rang parmi les accords, elles entrent encore moins dans mon plan ; mais comme il s'en faut beaucoup que cette matiere ſoit encore ſuffiſament développée, & que même la plûpart de ceux qui l'ont maniée juſqu'à préſent, n'ont fait que l'embaraſſer & l'obſcurcir, j'ai cru devoir ajouter un ſecond Exemple pour ces dernieres ſuſpenſions, afin qu'on puiſſe s'en former une idée aſſés nette pour s'empêcher de les confondre avec les ſuſpenſions d'harmonie, & pour ſe mettre en état de les apprecier, c'eſt-à-dire, de ne les regarder que comme notes de goût.

EXEMPLE.

# EXEMPLE I.
## Suspensions d'Harmonie.

*Basse Continue.*

*Basse Fondamentale.*

# EXEMPLE II.
## Suspensions de Chant.

*B. Cont.*

*B. Fond.*

## *Explication de l'Exemple* I.

*A.* Prolongation, ou continuation, de l'accord de *Grande-ſixte* de l'*ut* forment ſur *re* un accord de *Onzieme.*

*B.* Prolongation de la *Petite ſixte* du *re*, formant ſur *mi* un accord de *Neuvieme*

*C.* Prolongation de la *Petite-ſixte* du *mi*, formant ſur *fa* la *Quinte-ſuperflue.*

*D.* Prolongation de l'*Accord-ſenſible* du *re* formant ſur *ſol* la *Septieme* dite *ſuperflue*

*E.* Prolongation de l'Accord de *Fauſſe-quinte* de *ſol-dièſe*, formant ſur *la* une *Septieme-ſurperflue*, mais dont a retranché la neuvieme & la ſeptieme (Chap. 2, ſect. 4, pag. 61).

## *Explication de l'Exemple* II.

*F.* Neuvieme qui ſuſpend l'octave de l'accord de *Sixte* ſur *mi.*

*G.* Quinte & ſeconde qui ſuſpendent, l'une la ſixte, l'autre l'octave de la *Sixte-quarte* ſur *ſol.*

*H.* Neuvieme qui ſuſpend l'octave de l'*Accord-parfait* ſur *fa.*

*I.* Quarte qui ſuſpend la tierce de l'*Accord-parfait* ſur *ut.*

*K.* Sixte & quarte qui ſuſpendent la quinte & la tierce de l'*Accord-parfait* ſur *re.*

*L.* Quarte qui ſuſpend la tierce de l'*Accord-ſenſible* ſur *ſol.*

On voit par le premier de ces Exemples que les ſuſpenſions d'harmonie ne ſont autre choſe que des Accords de *Suppoſition*, em-

ployés d'une certaine maniére, c'est-à-dire, en les faisant précéder d'un accord qui contienne précisément les mêmes sons : ce qui ne manquera pas d'arriver toutes les fois qu'on voudra répéter, dans la Basse fondamentale, un même accord dissonant, pendant que la Basse-continue passera d'une note prise de cet accord, à un son étranger, à une *Note par supposition*. Ainsi la *Onziéme* à *A* de cet Exemple, la *Neuviéme* à *B*, la *Quinte-superflue* à *C* & la *Septiéme-superflue* à *D* & à *E*, qui dans le langage des Praticiens sont appellées des *Accords de suspension*, sont en effet de vrais accords de SUPPOSITION, pratiqués en syncopant.

Je pourrois faire remarquer pour fortifier cette idée, que tel accord que les Musiciens appellent, accord de suspension, ne seroit plus, dans leur opinion & dans leur langage même, qu'un accord de supposition, si celui qui le précéde portoit une Basse fondamentale différente : comme seroit à *A* (*Ex.* I), si au lieu de la *Grande-sixte*, on donnoit l'*Accord-parfait* à l'*Ut* de la Basse-continue ; ou comme à *B* (*Ibid.*), si au lieu de la *Sixte* sur *re* on y continuoit la *Septieme*.

Ainsi les suspensions d'harmonie ne présentant que des accords connus n'amenent rien de nouveau pour le Compositeur ni pour l'Accompagnateur, si ce n'est que ce

dernier n'a pas besoin, pour les exécuter, de répéter sur le Clavecin, & encore moins sur l'Orgue, les Sons qui les forment : il lui suffira de les faire syncoper, à moins que l'accord qui les prépare n'eut été sur une note de longue durée, soit par sa valeur, soit par la lenteur du mouvement ; il peut alors, mais seulement sur le Clavecin, répéter l'accord par supposition qui forme cette suspension.

A l'égard des suspensions de chant, le Compositeur est libre d'en faire à son gré & telles qu'il le juge à propos ; mais ce qu'il pourroit faire de mieux encore, ce seroit de ne pas les désigner par des Chiffres. Les notes qui forment ces suspensions n'étant que de pur goût, & n'ayant rien de commun avec l'harmonie que doit faire entendre l'Accompagnateur, non seulement il est inutile de vouloir les lui désigner par des Chiffres, mais on ne fait par là que l'embarrasser dans l'exécution. Il se trouve souvent dans l'impossibilité de discerner à tems si certains Chiffres désignent un accord ou simplement une suspension de chant (43) ;

(43) La ressemblance de ces chiffres avec les signes de quelques accords, ou pour mieux dire, l'identité des signes dont on se sert, soit pour exprimer cer-

la ſingularité même des Chiffres que ces ſortes de ſuſpenſions éxigent quelquefois peut

---

taines ſuſpenſions, ſoit pour exprimer un accord, n'eſt pas ſeulement un inconvenient dans l'Accompagnement : ce procédé nuit plus qu'on ne penſe aux progrès de l'Harmonie. Il eſt une ſource d'erreurs, de fauſſes applications, de contre-ſens harmoniques pour ceux qui étudient les Ouvrages Chiffrés, & pour le Muſicien même, s'il n'eſt d'ailleurs profond Harmoniſte. C'eſt ce défaut qui perpétue pluſieurs ſucceſſions illégitimes d'harmonie, conſacrées pour ainſi dire par cette foule de Compoſiteurs qui n'ont d'autre regle que l'exemple, & qui, trompés par les Chiffres, appliquent ſouvent à un accord ce qui ne doit s'entendre & ne peut être pratiqué que comme ſuſpenſion de chant.

Il y auroit trop de réflexions à faire ſur ce ſujet : je me borne à indiquer ici deux cas, pour faire ſentir au Lecteur combien de tournures impropres ou illégitimes d'harmonie l'identité des ſignes, affectés aux accords & aux ſuſpenſions, peut occaſionner dans d'autres cas.

Par exemple, que peut conclurre de la ſuſpenſion *K*, de l'Exemple II, celui qui ne connoît pas parfaitement toutes les ſucceſſions fondamentales & légitimes des accords ? Les chiffres *6* & 4 ne préſententils pas le ſigne de la Sixte-quarte ? Or comment connoître que dans ce cas il n'eſt nullement queſtion de l'accord de Sixte-quarte, ſi ce n'eſt en le concluant de l'illégitimité de ſucceſſion qui reſulteroit entre cet accord, ſuppoſé tel, & celui qui le precéde ? Et ſi l'on prend ces chiffres pour le ſigne

l'arrêter tout à coup. Il seroit à propos que les Compositeurs observassent une fois que

---

de la Sixte-quarte n'est on pas en droit de conclurre qu'un accord de Septieme-diminuée peut être suivi d'une autre tonique que la sienne, par une marche de Quinte en montant ? Et ne s'ensuit-il pas très-naturellement de cette erreur que l'*ut-dièse*, dans le cas cité, peut être regardé comme la note sensible du mode de *re* ou de celui de *sol*; que la dominante *la*, représentée par l'accord de l'*ut-dièse*, peut être suivie à volonté de la tonique *re* ou de la tonique *sol?* Et combien de tournures d'harmonie ces nouveaux principes ne fourniroient-ils pas, dans les divers traits de chant que produit le renversement des accords ?

Voici l'autre cas. Si l'on prend la suspension *H*, du même Exemple, pour une Neuvieme, dès lors le passage *mi fa* au lieu de representer, selon l'harmonie fondamentale, la Cadence-parfaite *ut fa*, representera au contraire une Cadence-interrompue d'*ut* à *la*, & un passage illégitime de *la*, Simple-dominante, à *fa*, Tonique. Je dis *illégitime* parce-qu'une simple-dominante ne peut dans aucun cas précéder une tonique, & que même la Dominante-tonique ne peut, en descendant de tierce, être suivie d'une tonique.

Mais le préjugé des *petites neuviemes* (Voyez *Section* 4, page 59) que le chiffre 9 ne sert qu'à perpetuer, ne doit-il être compté pour rien ? Car dans la supposition que ce chiffre désigne ici un accord de Neuvieme, on doit alors en retrancher la septieme ; & cela pour certaines raisons qu'on en

dans l'HARMONIE, & par conséquent dans l'Accompagnement qui en est l'éxécution, il n'est nullement question de toutes les notes de goût dont ils peuvent embellir le fond de leurs productions : que comme il seroit ridicule d'exprimer par des Chiffres tous les *Ports-de-voix*, les *Coulés*, & autres notes d'agrément qu'on peut employer au devant des notes essentielles d'un Chant, c'est-à-dire, des notes qui portent harmonie, de même il n'est gueres moins ridicule de vouloir minutieusement exprimer toutes les suspensions de chant, d'autant que la plûpart ne

---

donne ordinairement, dont à la vérité on pourroit se dispenser, parce qu'elles ne sont pas les véritables : il ne s'agit nullement, ni ici, ni dans tous les passages semblables, d'ACCORD de neuvieme; la note qui forme cet Intervalle ne peut être regardée, dans ce cas, que comme une simple suspension de chant, comme une note de Mélodie.

Néanmoins si on vouloit absolument trouver de l'harmonie dans ces sortes de passages, il faut pour lors y supposer, non l'accord de Neuvieme, mais celui de Septieme-superflue dont on a retranché la septieme (Voyez *Sect.* 4, p. 68) & dont le signe, quoiqu'impropre est $\frac{5}{2}$, malgré que la pratique ne soit pas dans l'usage d'employer cette sorte de *retranchement* dans ce cas, & qu'elle ne le connoisse que dans des passages rétrogrades de celui-ci, comme seroit *fa mi* (au lieu de *mi fa*). Voyez le *Traité de l'Harmonie*, pag. 282 & 408.

ſont que comme le Coulé, l'*Appoggiatura* ou le Port-de-voix de la note qui les ſuit.

Bien plus les Compoſiteurs (je parle toujours pour la facilité de l'Accompagnement) pourroient encore ne pas même chiffrer les ſuſpenſions d'harmonie.

Si ces ſortes de ſuſpenſions ſe réduiſent, comme je l'ai fait voir, à n'être que la continuation d'un accord précédent, une ſimple *Barre*, tirée depuis le ſigne de cet accord ne ſeroit-elle pas tout ce qu'il faudroit pour cela ? Ne le pratique-t-on pas de même dans tous les cas où la Baſſe, après avoir porté un accord, paſſe ſur des notes de cet accord ou ſur des notes qui ne portent pas harmonie ?

Enfin dans les cas mêmes où il ſeroit néceſſaire de faire répéter l'accord, on pourroit également ſe diſpenſer de déſigner cet accord par ſon Chiffre ; une double Barre ſuffiroit pour exprimer la répétition d'un accord quelconque, & éviteroit à l'Accompagnateur la peine de chercher bien ſouvent ce qu'il tient déja ſous ſes doigts.

Mais tout l'avantage ne ſeroit pas en cela pour l'Accompagnateur : le Compoſiteur y trouveroit le ſien (*), en ce que par ce

(*) Le Graveur même ou le Copiſte y gagneroient du tems.

moyen l'accompagnement de ses Ouvrages deviendroit plus sur & moins sujet à être mal éxécuté, ou à l'être contre son idée. Le vrai Harmoniste pourroit d'ailleurs, par ces signes, se distinguer de la foule des Compositeurs d'oreille ou de routine, qui faute de connoître la *Basse-fondamentale* ne sauroient aucunement faire usage de ces sortes de signes.

Au surplus on pourroit étendre l'usage de la double Barre à d'autres cas : j'en indiquerai quelques-uns dans les dernieres mesures de l'Exemple que je vais donner ici pour rendre plus sensible tout ce que je propose. Il ne seroit même pas nécessaire, dans les cas dont je veux parler, de prolonger les deux Barres, il suffiroit que l'une des deux le fut, comme on le verra dans l'Exemple suivant.



EXEMPLE.

# EXEMPLE III.

B.Cont.

B.Fond.

A B C D E F G H I K L M

*Usage des Barres pour les Suspensions d'harmonie.*

*A.* Continuation de la *Petite-sixte* de *si* formant sur *ut* une *Quinte-superflue*, indiquée au-dessous par son signe, mais que le Compositeur pourroit exprimer par une simple Barre depuis le signe de la *Sixte* sur *si*, comme on l'a fait dans l'Exemple.

*C.* Continuation de l'*Accord-sensible* de *mi*, formant sur *la* une *Septiéme* dite *superflue*, qu'on pourroit exprimer ou en continuant seulement la Barre de la mesure précédente, comme à *A*, ou par une double Barre si on veut faire répéter l'accord à l'Accompagnateur (44).

*Usage de la double Barre pour d'autres cas.*

*I* & *L*. La double Barre tient lieu de la *Sixte* qu'il faudroit chiffrer sur la premiere note de chacune de ces mesures : à *K* elle tient lieu de la *Septiéme-consonante* que porteroit le premier *si* de la mesure, & à *M* elle tient lieu de la *Petite-sixte* que porteroit *fa*.

*Suspensions de chant non chiffrées.*

*B.* Suspension où *fa*, dans le Dessus, tient lieu du *mi* qui le suit.

*D.* *Ut* & *fa-dièse* tenant lieu de *si* & de *sol-dièse* qui les suivent respectivement.

*E*, *F*. *Sol-dièse* & *si* qui dans leurs dernieres moitiés tiennent lieu de *la* & d'*ut* où ils devoient d'abord passer.

*G*. *Mi* tenant lieu du *re* qui le suit.

*H*. *Mi* & *ut* tenant lieu de *re* & de *si* qui les suivent.

---

(44) Les Compositeurs ne blameront pas sans doute, dans cette mesure, le *si* qui dans les deux chants n'aboutit point au *la*, non plus que le *sol-dièse* du chant inferieur; ils observeront cependant

Les Chiffres qui répondroient aux ſuſpenſions de chant qu'on a vues dans cet Exemple, ſeroient non ſeulement inutiles, mais, on peut dire, ridicules dans certains endroits, comme à *B*, *D* & *E*. Auſſi voit-on la Baſſe de cet Exemple porter conſtamment l'accord qu'elle doit porter, ſans égard à toutes ces notes étrangéres à l'harmonie.

---

que l'un eſt une neuvieme, & l'autre une ſeptieme ſuperflue. Une infinité de ſemblables cas, & des raiſons plus eſſentielles encore, m'ont déterminé à déſigner ces ſortes de Diſſonances par l'épithéte d'Accidentelles, afin qu'on ne s'attachat pas toujours à les faire deſcendre pour les ſauver, comme on a eu grand ſoin de le recommander juſqu'à préſent. Cette regle doit avoir lieu lorſqu'il s'agit des diſſonances propres, mais non dans celles-ci qui, ſi l'on conſulte la Baſſe-fondamentale, ſont de vraies conſonances, auxquelles on peut toujours donner la même marche qu'elles auroient dû ou pû tenir ſi la note qui leur répond dans la Baſſe-continue, au lieu d'être étrangere à l'accord fondamental, d'être un Son par ſuppoſition, avoit été une de celles qui entrent dans la conſtruction de cet accord.

Au reſte je ne prétends pas empêcher ceux qui ſavent la Compoſition, d'appliquer, dans ce cas, & de ſuivre ſcrupuleuſement les regles qu'on leur a preſcrit pour les diſſonances indiſtinctement. Je ne propoſe mes idées, ici & par tout ailleurs, qu'à ceux qui ne ſont pas aſſez inſtruits pour avoir des ſcrupules, & à ceux qui le ſont aſſez pour en être guéris.

On aura pu remarquer, dans les trois Exemples, que la plûpart des suspensions de chant pourroient être traitées comme suspensions d'harmonie, ainsi que plusieurs de celles-ci pourroient l'être comme suspensions de chant: tout cela dépend de l'idée du Compositeur, de l'effet qu'il a en vue, des formes particulieres du chant qu'il a à traiter, ou quelquefois même du plus ou du moins de connoissances qu'il a de l'Harmonie; car ceux qui ne sont pas trop versés dans cette science, abondent en suspensions de chant, qu'ils employent, comme je l'ai dit au commencement de ce Chapitre, pour rompre la monotonie des accords Consonans, & pour offrir, en quelque façon, l'image de la vraie harmonie qu'ils ignorent. Enfin l'emploi des Suspensions, en général, dépend souvent de la succession que comporte l'Harmonie. Cette succession oblige le Compositeur à traiter tantôt comme suspensions d'harmonie certaines notes d'un Chant, tantôt à ne les regarder que comme notes de goût, comme suspensions de chant, lorsqu'il ne peut les faire entrer dans le groupe d'un accord (45).

---

(45) L'idée de *suspension*, l'importance même qu'on a attachée à cette idée est encore un reste de la routine. Par exemple, du tems de la *Régle de l'Octave*, on avoit tellement conçu, comme fixés invariable-

ment à chaque degré les accords que cette Regle prescrit, que lorsqu'on faisoit quelqu'autre accord, on pensoit qu'il falloit, pour ainsi dire, se presser de faire à sa suite celui que dictoit cette prudente Régle. Faisoit-on une Neuviéme sur la Quatriéme-note? La Grande-sixte devoit se présenter d'abord après. Faisoit-on une Septiéme sur la Seconde-note? La Petite-sixte ne manquoit pas de la suivre : aussi pratiquoit-on bien rarement la Onziéme sur cette Seconde-note, parce que par la succession même la plus favorable, & qui étoit la plus connue (celle de quinte), la Petite-sixte auroit été trop retardée par la Septiéme qui auroit dû la précéder. De même si l'on hazardoit une Grande-sixte sur la Quatriéme-note en descendant, il falloit que le Triton ne fut pas longtems à paroître. Quoique ce dernier cas ne fut pas regardé proprement comme une Suspension, il tenoit cependant toujours à l'idée que tout accord, autre que celui de la Régle de l'Octave, n'étoit dans le fond qu'un retardement, une SUSPENSION de celui qu'on croyoit indispensable. Divers Ouvrages que nous avons, tant sur l'Accompagnement que sur la Composition, ne font que renchérir, mais sérieusement, sur tout ce que je dis ici.

Quel dommage que l'Harmonie ait fait des progrès! Il étoit si facile de composer, même d'accompagner juste, je veux dire, de deviner, par la Regle de l'Octave, l'accord que le Compositeur avoit en vûe, soit qu'il n'eut point chiffré sa Basse, ou qu'elle le fut mal; soit qu'il eut pratiqué une suspension, ou qu'il eut employé tout de suite l'accord exigé par cette Régle! Mais la révolution arrivée en Harmonie est heureusement ignorée de plusieurs personnes. On n'entend parler encore que d'accompagner sans chif-

fres ; on ne cesse même de nous donner des Méthodes pour remplir cet objet, perpetuellement fondées sur la Régle de l'Octave, car c'en est toujours là tout le secret.

Un homme d'esprit vient enfin d'en trouver un autre. Le voici tel qu'il l'a généreusement donné au Public dans une petite Brochure qui a pour titre, *Méthode ou Principes pour enseigner & apprendre facilement l'Accompagnement du Clavecin, ou l'Harmonie. Par M. B. Organiste de la Métropole de Tours.*

» Pour accompagner sans chiffres, *dit notre Orga-* » *niste, page 16*, il faut prendre des Basses-continues » qui ne le soient point (*), les chiffrer selon l'ac- » cord qui convient sur chaque Note du ton, & re- » marquer les marches de Basse-continue comme il » a été dit ci-dessus.

Cet *accord qui convient* sur chaque note du Ton, n'est, à la vérité, que le même que fournit directement à l'Accompagnateur la Régle de l'Octave, & qui est aussi celle de l'Auteur, mais il y a dans son opération un peu plus de cérémonie. D'ailleurs, aux accords prescrits par la Régle de l'Octave, il en ajoûte quelques autres qu'il fait dépendre de certaines marches de Basse-continue : ce sont là *les marches* qu'il recommande de *remarquer* pour chiffrer ces Basses que l'on doit accompagner *SANS CHIFFRES.*

Quoique cet habile Praticien (**) ait rendu comme immuables, en tant qu'il étoit en lui, les accords

---

(*) L'Auteur veut dire, *qui ne soient point chiffrées ;* car ces Basses doivent être des Basses, & de plus, être sans chiffres.

(**) M B. seroit peut être fâché du titre de *Musicien*, puisque la Musique est composée de Théorie & de Pratique, & que par la maniere dont il employe, dans son *Avant-propos*, les ter-

qu'il fait dépendre de ses marches de Basse-continue, car il avoit dit à ce sujet, page 15, *Si les passages ci-dessus marqués, ne sont pas chiffrés ainsi, il ne faut pas y prendre garde, & les accompagner, comme il est dit ci-dessus*, cependant il paroît se méfier un peu de son secret, par tout ce qu'il ajoûte dans la même page où il le donne (page 16). La nature perce quelquefois à travers les plus forts préjugés : c'est une espérance pour tous les *Octavistes*.

---

mes de *calcul mathématique* & de *mathématiciens*, il paroit qu'il a la Théorie & les Théoriciens en horreur. M. B. croit-il donc, par le ton qu'il prend, être au siécle & dans le Pays du célébre & malheureux Galilée ?

Mais ce qui peut justifier la façon de penser de M. B. c'est que, d'un autre côté, il regarde ce qu'il appellé *calcul mathématique*, c'est-à-dire l'expression numérique des sons, dont on se sert en Théorie, comme une affaire de mode (*Avant-propos* pag. 3). Il ignore sans doute les écrits immenses des Anciens & des Modernes sur cette matiere ; ou bien il n'a pas fait attention, s'il a lû les Ouvrages de nos contemporains, à la plûpart des termes de théorie, tous grecs d'origine. Les noms mêmes de certains intervalles qu'on ne peut bien apprécier que par ce *calcul mathématique*, n'ont pas une autre origine ; ce qui prouve, du moins indirectement, que l'usage de l'expression numérique des sons n'est certainement pas une mode bien récente. Enfin parmi les *comma*, que doit au moins connoitre M. B. il en est un qu'il sait bien qu'on appelle *de Pythagore* ; cela seul, malgré son aversion pour les Mathématiciens, auroit dû, ce semble, lui faire conjecturer que l'étude de la Théorie de la Musique remonte à des tems très-reculés. D'ailleurs cette *mode* nous est commune avec les Chinois, puisqu'ils ne tirent l'un de leurs systêmes musicaux (l'un de leurs *Lus*, ou Gammes, ) que de la Progression triple, qu'ils prennent de deux en deux termes pour en former une suite de tons majeurs, dans la proportion de 1, 9, 81, 729 .... Mais nous voilà dans la Théorie, j'en demande pardon à M. B.

## *AUX ACCOMPAGNATEURS.*

JE dois avertir ici l'Accompagnateur que les Suſpenſions les plus connues & les plus pratiquées, ſoit qu'on les regarde comme ſuſpenſions de chant, ou comme ſuſpenſions d'harmonie, ſe réduiſent à deux : celle qu'on appelle Suſpenſion de quarte, déſignée par 4, & celle qu'on appelle Suſpenſion de neuviéme & qui ſe déſigne par 9 (46). La lettre *E*, dans l'Exemple I, page 97, préſente la premiere de ces ſuſpenſions, & la lettre *H*, de l'Exemple II, même page, préſente la ſeconde.

Lorſque l'une ou l'autre de ces ſuſpenſions ſe trouve ſur une note qui peut être réputée Note-principale (Voy. *Introd.* p. 28),

(46) Je dis *qu'on appelle*, parce qu'il me paroît bien difficile, en adoptant ces expreſſions, de faire entendre à quelqu'un qui ne ſauroit pas d'avance ce qu'on veut lui dire, que la *Suſpenſion de neuviéme* eſt un retardement, une ſuſpenſion de l'OCTAVE : que la *Suſpenſion de quarte* eſt une ſuſpenſion de la TIERCE.

ce qui se reconnoîtra par la suspension même, qui, dans ce cas, n'est que la continuation d'un accord sensible ou de l'un de ses dérivés, l'Accompagnateur peut alors regarder l'une & l'autre suspension comme une vraie Septiéme-superflue (Voyez le dernier Alinea de la *Note* 43, pag. 102). Il peut même, selon ce que j'ai dit à la page 62 de la Premiere Partie, ne faire à cet accord aucune sorte de retranchement.

Si au contraire ces suspensions ne sont pas sur des notes qui puissent être regardées comme Notes-principales, par la raison que ces notes n'auroient pas été précédées de l'Accord-sensible, ni d'aucun de ses dérivés : dans ce cas l'Accompagnateur doit ne traiter les suspensions dont il s'agit que comme notes de goût, comme simples suspensions de chant, & faire à leur place l'accord qui les suit immédiatement, qui, dans la maniere de ceux qui employent fréquemment ces deux Suspensions, n'est presque jamais autre chose que l'ACCORD-PARFAIT, désigné par un 8 après le 9, & par un 3 après le 4. Ces sortes d'Harmonistes vont rarement plus loin.

A l'égard des autres suspensions de chant, dès que les chiffres qui les indiquent ne présentent point un accord connu, tels que feroient

roient les chiffres $\substack{9\\6}$, $\substack{5\\3\\2}$, $\substack{7\\6}$, &c, l'Accompagnateur peut également ne faire à leur place que l'accord qui les suit immédiatement ; inutilement chercheroit-il de l'harmonie où il n'y en a point. Il doit même être prévenu que dans les Ouvrages de ceux qui ne connoissent pas les Principes de l'Harmonie, on trouve fréquemment, au lieu d'accords, des simples Suspensions de chant, (Voyez ce que j'ai dit à ce sujet, pag. 107) : suspensions dont la plûpart ne sont pas même susceptibles d'une succession réguliere d'harmonie.

L'Accompagnateur pourra reconnoître facilement ces sortes d'Ouvrages à la disette d'accords dissonans connus, & à la fréquence des 9 suivis de 8, & des 4 suivis de 3. S'il se détermine à les Accompagner : beaucoup d'Accords-parfaits, encore plus de Sixtes, quelques Sixtes-quartes, quelques Tritons, par fois quelques Secondes, & dans des suites de plusieurs Sixtes, très-fréquentes dans ces Ouvrages, deux doigts seulement de la main droite, faisant la tierce & la sixte contre la Basse & marchant comme elle (ainsi que le pratiquent encore les Etrangers qui ne connoissent pas une autre harmonie, & que ceux qui n'en connoissent aucune applaudissent beaucoup), voilà presque tout ce qu'il lui faut employer pour ces ouvrages de routine.

Quant aux Ouvrages d'harmonie, ceux qui étudient l'Accompagnement ſuivant les Principes de M. Rameau, c'eſt-à-dire, en exécutant à quatre ſons de la main droite tous les accords diſſonnans, trouveront dans la Planche, p. 116, une Méthode pour accompagner ſur les Chiffres en uſage. Je dis *ſur les Chiffres*, car ceux à qui on a appris quel accord doit porter chaque note du ton (Voyez *Note 9*, p. 35), ne ſauroient avoir beſoin, pour accompagner à leur maniere, ni de Signes, ni d'aucune ſorte de méthode dépendante des Signes. Cependant s'ils ont quelque peine à trouver leurs accords ſur le Clavier, ils peuvent ſe ſervir de cette Méthode : pour cet effet ils n'ont qu'à conſulter, au lieu de la Colonne des Signes, celle qui porte les noms des Accords.

A l'égard de ceux qui accompagnent ſelon l'ancienne maniere, c'eſt-à-dire, à trois doigts de la main droite, ſi pour acquérir l'habitude de trouver promptement les accords, ils veulent s'épargner une grande partie du tems qu'ils perdent à chercher chaque accord Dérivé par les intervalles qui le compoſent, ils n'ont qu'à ſe ſervir de la même Méthode, en obſervant ſeulement, à l'égard des accords diſſonans, de retrancher toujours, dans la main droite, l'octave de la note qu'ils touchent à la Baſſe.

Je pense que cette Méthode n'a pas besoin d'autre explication que celle que présentent les Titres de chaque colonne : cependant si l'on y trouvoit quelque difficulté, on n'a qu'à lire le développement qui suit.

Par exemple, pour exécuter sur une note de Basse l'accord désigné par $^6_4$ dans la colonne des Signes, Art. 2 de cette Méthode, & appellé *Sixte-quarte* dans la deuxiéme colonne, on trouvera, en suivant toujours la même ligne, qu'il faut toucher de la main droite l'*Accord-parfait de la quarte* de cette note, comme l'indiquent les Titres des deux dernieres colonnes. Ainsi si cette note est *ut*, la Quarte d'*ut* étant *fa*, ce sera donc l'accord-parfait de *Fa* qu'il faudra toucher de la main droite, c'est-à-dire, les notes *fa la ut*, selon le premier Article de cette Méthode.

De même pour exécuter un accord de *sixte* sur *ut*, puisque, selon la Méthode, il faut toucher l'Accord-parfait de la sixte de la note proposée, c'est donc l'Accord-parfait de *La* qu'il faut toucher, pour former cet accord de *sixte* sur *ut*. Il en est de même des autres accords dérivés, pour l'exécution desquels il suffit de toucher l'accord énoncé dans la troisiéme colonne de l'Article second, en prenant cet accord à l'intervalle

prescrit par la derniere colonne du même article.

Il n'est pas nécessaire sans doute de faire observer ici à l'Accompagnateur que l'accord qu'il touche de la main droite, se prend indifféremment par l'une des notes qui le composent; que par conséquent les accords dissonans ont quatre *Faces*, tandis que les consonnans n'en ont que trois; que pour un premier accord c'est l'occurrence, le ton qu'on a à jouer, le plus ou le moins d'étendue de la Basse, &c, &c, qui décident pour l'une ou l'autre de ces faces, mais que c'est la marche propre à chaque son d'un accord, qui détermine invariablement, POUR L'ACCORD SUIVANT, la Face par laquelle on doit le prendre? Ce ne sont là que de premieres notions, & bien que quelques virtuoses paroissent ignorer totalement la marche dont je parle, par le peu d'ordre qu'on leur voit mettre entre la face d'un accord & celle de celui dont il est précédé, je ne dois pas moins supposer ces premieres notions dans tout Eleve qui voudra faire usage de ma Méthode, ne lui eut on fait faire encore que deux accords consécutifs.

*Fin de la premiere Partie.*

VEMENT.

R.

*ıt les Accords fondamentaux,*
*cher de la main droite.*

3. *Tierce de cet Accord se prend, ou majeure ou mineure,*
*Diéses ou les Bémols placés à la Clef ou parmi les Chiffres.*

ptiéme mineure & Octave.

& Octave. *Ces Intervalles se prennent tels que les Diéses ou les Bémols placés à la Clef ou parmi les Chiffres.*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| minuée | de | la | 5te superflue. |
| minuée | de | la | 6te majeure. |
| minuée | de | la | 7me majeure. |
| c fausse-quinte de la | | | 2de majeure. |
| c fausse-quinte de la | | | 4te superflue. |
| c fausse-quinte de la | | | 6te mineure. |

viéme.

e, l'autre de la Tierce, de l'Accord-parfait
i les porte n'est pas d'une certaine durée,

# TABLE ALPHABETIQUE DES ACCORDS
*contenus dans la premiere Partie.*

## Q



## S



## T



*Fin de la Table des Accords.*



# TRAITÉ DES ACCORDS, ET DE LEUR SUCCESSION.

## SECONDE PARTIE.

### *De la Succession des Accords.*



UISQU'IL n'y a dans l'harmonie que deux ſortes d'accords, les Conſonans & les Diſſonans, on ne peut par conſéquent les faire ſuccéder les uns aux autres que de deux manieres: 1° en paſſant d'un accord conſonant à un autre, ou à un diſſonant; 2° en paſſant d'un accord diſſonant à un autre diſſonant, ou à un conſonant. J'appellerai la premiere maniere *Tranſition*; quant à la ſeconde elle renferme les *Cadences*, les *Imitations de cadences* & les *Cadences évitées*.

Je divise cette seconde Partie en cinq Chapitres ; le premier traitera de ce qui regarde la modulation (ses régles, ses moyens), d'autant qu'elle peut être employée dans les deux manieres de faire succéder les accords. Je traiterai de la premiere sorte de succession, c'est-à-dire, des Transitions dans le Chapitre second ; dans le troisiéme j'y parlerai des Cadences, de leurs Imitations & des Cadences évitées ; enfin le quatriéme Chapitre roulera sur l'emploi de l'accord de *Septieme - diminuée*, & sur les *Transitions Enharmoniques*. Le cinquiéme Chapitre ne s'adresse qu'à ceux qui ont lû le Chapitre troisiéme de la premiere Partie.

Comme tous les accords Dérivés sont sousentendus dans les fondamentaux qui les produisent, je réduis toute succession d'accords à celle des seuls fondamentaux. De plus ces mêmes accords fondamentaux donnant un caractère particulier aux notes qui les portent, c'est-à-dire, les rendant ou Toniques, ou Dominantes, ou Soûdominantes, &c, ce sera toujours sous les noms de ces notes de caractère que je parlerai.

Il est visible que les Régles qui regardent ou ces notes ou les accords qu'elles portent, sont comme autant de Principes généraux, comme des Régles primitives & fondamentales, d'où découlent toutes les

Régles particulieres qui peuvent s'appliquer aux accords dérivés ; Régles que ceux qui connoîtront les accords de la maniere dont je les ai présentés dans la premiere Partie de cet Ouvrage, pourront déduire facilement (47). On peut voir ce que j'ai dit à ce sujet, dans la Note *e* de la Préface.

---

(47) Ceux qui par le moyen que je suppose ne trouveront pas d'eux-mêmes toutes les Régles particulieres qui dérivent des fondamentales, ne seroient pas plus avancés quand j'entrerois ici dans le détail que ces régles particulieres exigeroient ; détail qui seroit d'ailleurs hors de mon objet, puisque cela regarde particulierement ce qu'on appelle *la Composition*.

Je n'ai eu en vue dans cet Ouvrage que de donner des Principes fondamentaux à ceux qui étudient l'Harmonie, pour leur servir de préservatif, ou même de défense, contre les faussetés qu'on pourroit leur débiter ou leur soutenir. Ils verront, par exemple, par l'application de ces Principes, que les accords prescrits par la Régle de l'Octave (Régle qu'ils auront peut-être quelquefois à combattre, puisqu'elle est encore l'unique pour bien de gens), ils verront, dis-je, que ces accords ne sont fondés que sur des cas particuliers, représentant telle ou telle harmonie donnée, souvent bonne, quelquefois mauvaise ; que par conséquent cette Régle n'étant jamais, qu'on me permette de le dire, que la même chanson harmonique, & d'une harmonie qui n'est pas toujours exacte, elle ne peut qu'être un

## CHAPITRE PREMIER.

### *De la Modulation.*

ON appelle *Modulation* le Paſſage d'un Mode, ou Ton, à un autre. Les modes ſe diſtinguent, pour cet objet, en Principal, & en Rélatifs.

Le Mode principal eſt celui, en particulier, par lequel on commence & l'on finit une Piece de Muſique, mais il faut ici entendre en général, ſous ce nom, tout Mode duquel on veut partir pour paſſer à d'autres.

Les modes Rélatifs ſont ceux qui par leur affinité peuvent ſuccéder le plus naturellement à tout Principal donné.

---

modéle borné & défectueux pour le Compoſiteur, & un guide trompeur ou inſuffiſant pour l'Accompagnateur, lorſqu'il a à exécuter de la muſique dont l'harmonie & la modulation font le principal caractère. Quant aux préceptes de ceux qui n'en ſont pas même encore à la Régle de l'Octave (les faiſeurs de ſixtes), on ſent bien de quelle conſéquence il ſeroit de les écouter, à moins que ce ne fut pour ſe raffermir dans les Principes de l'harmonie ſi on les poſſéde bien une fois; moyen que mon expérience m'a appris n'être pas à négliger, & que je n'employe jamais infructueuſement.

Je vais réduire à deux *Régles* tout ce qu'il y a à obſerver à l'égard de cette ſucceſſion, & à deux *Moyens* les différentes manieres d'enchaîner entr'eux des modes qui ne ſeroient pas immédiatement rélatifs, ou qui ſeroient fort oppoſés.

## REGLES DE MODULATION.

### *Premiere Régle.*

Un mode Principal a pour rélatifs ceux de ſes deux Quintes (*l'une priſe au-deſſus, l'autre au-deſſous*), & celui de ſa tierce au-deſſous, s'il eſt majeur, ou de ſa tierce au-deſſus s'il eſt mineur.

### *Seconde Régle.*

Les modes rélatifs à la quinte doivent être du même genre que leur principal (*c'eſt-à-dire, ou majeurs ou mineurs comme lui*) : le mode rélatif à la tierce doit être d'un genre oppoſé à celui de ſon Principal (*c'eſt-à-dire, mineur, ſi ſon principal étoit majeur, & majeur, ſi ſon principal étoit mineur*).

## MOYENS DE MODULATION.

### *Premier Moyen.*

Lorſque d'un mode principal on eſt arri-

vé à l'un de ses rélatifs, il faut regarder celui-ci comme un nouveau Principal, & y appliquer les deux Régles précédentes, soit que l'on veuille passer à d'autres modes, soit que l'on veuille revenir au premier principal.

*Deuxiéme Moyen.*

En regardant successivement comme modes principaux les rélatifs de chaque mode rélatif, pris déja lui-même pour principal, & en appliquant toujours les deux Régles précédentes, on pourra pousser la modulation aussi loin qu'on le voudra, ou revenir, du mode le plus écarté, au premier principal donné.

Ce second Moyen n'est, comme on voit, que comme le Corollaire du premier.

Voici des Exemples en faveur de ceux qui pourroient en avoir besoin.

EXEMPLE POUR LE MODE MAJEUR.

*Développement des deux Régles précédentes.*

Du mode majeur d'*ut* on peut passer, 1° à celui de *sol*; 2° à celui de *fa*; 3° à celui de *la* (I. Régle): les modes de *sol* & de *fa* seront majeurs, & celui de *la* sera mineur (II. Régle).

*Développement du premier Moyen.*

1°. Si d'*ut* l'on a paſſé à *ſol* majeur, on pourra de ce dernier mode, paſſer à *re*, ou revenir à *ut*, ou paſſer à *mi* (I. Régle) : les modes de *re* & d'*ut* feront majeurs, & celui de *mi* ſera mineur (II. Régle).

2°. Si l'on a paſſé à *fa* majeur, on pourra revenir à *ut*, ou paſſer à *ſi-bémol*, ou à *re* (I. Régle) : les modes d'*ut* & de *ſi-bémol* ſeront majeurs, & celui de *re* ſera mineur (II. Régle).

3°. Si l'on a paſſé à *la* mineur, on pourra paſſer à *mi* ou à *re*, ou revenir à *ut* (I. Régle) : les modes de *mi* & de *re* ſeront mineurs, & celui d'*ut* ſera majeur (II. Régle).

En appliquant les mêmes Régles à chacun des modes énoncés dans ce développement, le Lecteur pourra ſe faire un exemple pour le ſecond moyen, dont le développement ſeroit trop long ici ; j'aime mieux, à ſa place, donner l'Exemple ſuivant.

## Exemple pour le Mode mineur.

*Développement des mêmes Régles & du même Moyen pour le Mode mineur.*

Du mode mineur de *re* on peut paſſer, 1° à *la* ; 2° à *ſol* ; 3° à *fa* (I. Régle) : les modes de *la* & de *ſol* ſeront mineurs, & celui de *fa* ſera majeur (II. Régle).

*

1°. Si l'on a passé à *la* mineur, on pourra passer à *mi*, ou revenir à *re*, ou passer à *ut* (I. Régle) : les modes de *mi* & de *re* seront mineurs, & celui d'*ut* sera majeur (II. Régle).

2°. Si l'on a passé à *sol* mineur, on pourra revenir à *re*, ou passer à *ut*, ou à *si-bémol* (I. Régle) : les modes de *re* & d'*ut* seront mineurs, & celui de *si-bemol* sera majeur (II. Régle).

3°. Si l'on a passé à *fa* majeur, on pourra passer à *ut*, ou à *si-bémol*, ou revenir à *re* (I. Régle) : les modes d'*ut* & de *si-bémol* seront majeurs, & celui de *re* sera mineur, II. Régle, (48).

---

(48) Voilà la marche que fournit l'harmonie pour l'entrelassement des modes : il y auroit à cet égard d'autres rapports à considérer, soit qu'on les envisageât comme moyens de modulation, soit qu'on les regardât comme principes ; tels sont la réminiscence d'un mode, la corrélation de divers modes à l'égard d'un principal commun, la communauté des sons entre différentes Toniques, &c ; moyens dont le Compositeur peut faire usage avec succès.

Par exemple, lorsque du mode majeur d'*ut*, entendu d'abord comme principal, on a passé ensuite au mineur de *mi*, on peut alors de ce dernier mode revenir tout d'un coup à celui d'*ut*, sans employer aucun des modes rélatifs communs qui y raméneroient plus naturellement. Ce passage subit ou, pour mieux dire, ce retour à *ut* est autorisé, en premier

## CHAPITRE II.

### *Des Transitions.*

PAR *Transition* j'entends, comme je l'ai dit au commencement de cette seconde Partie, le passage d'un accord consonant à un autre ou à un dissonant. Cet objet renferme quatre cas, dont voici les Régles.

---

lieu, par le principe de la réminiscence : car *ut* qui a paru dans ce cas comme principal, se conservant, pour ainsi dire, des droits sur l'oreille, ne lui paroît plus étranger. Mais il le paroîtroit, & le seroit en effet, si le mode de *mi* ayant été entendu le premier, & comme principal, on vouloit passer subitement de ce mode à celui d'*ut*. En second lieu, si du mode d'*ut* principal on est arrivé à celui de *mi*, en passant par le mode de *la*, pour lors le retour à *ut* est encore plus naturel, puisque les deux modes d'*ut* & de *mi* sont corrélatifs de *la* : c'est sur ce même principe qu'est fondé le passage du mode de *sol* à celui de *fa* (soit en majeur, soit en mineur), lorsque le mode d'*ut* a été le principal, puisque *sol* & *fa* sont l'un & l'autre rélatifs d'*ut*. Par la même raison on peut faire succéder les trois modes diatoniques *sol*, *fa* & *mi-bémol*, si celui d'*ut* mineur les a précédés comme Principal ; car ces modes sont ses trois Rélatifs, & cette maniere de moduler ne peut sur-

On observera que la premiere de ces Régles, ne regardant purement qu'une succession de diverses toniques, sans dessein de modulation, il faut, lorsqu'on veut moduler, consulter pour cela les Régles énoncées dans le Chapitre précédent.

## PREMIERE REGLE.

*Du Passage d'une Tonique à une autre, hors le cas de modulation.*

L'on peut passer d'une Tonique à une autre, pourvû que celle-ci porte dans son accord quelqu'un des sons qui ont été entendus dans celui de la tonique que l'on quitte; ce qui n'aura lieu que dans une marche consonante, c'est-à-dire, lorsqu'on passera d'une tonique à l'autre par les intervalles de tierce, de quarte, de quinte ou de sixte; j'aurois pu dire, *de tierce & de quarte, tant en montant qu'en descendant* (Voyez l'Exemple des *Synonymes*, pag. 21 de l'*Introduction*).

---

prendre que ceux qui n'ont aucune teinture du rapport des modulations. Enfin le retour de *mi* à *ut* peut être autorisé par le seul Principe de la communauté des sons entre ces deux toniques, puisque les sons *mi* & *sol*, dans l'une & dans l'autre, font partie de leurs accords-parfaits. Mais je dois me souvenir que je ne traite pas ici de la Composition.

*REMARQUE.*

## *REMARQUE.*

Cette Régle exclut toute ſucceſſion de Toniques, ou, ſi l'on veut, d'accords-parfaits par degrés conjoints. Quoique cette ſorte d'harmonie puiſſe être tolerée à certains égards, & avec certaines précautions qui peuvent la juſtifier, il vaut mieux l'abandonner à ceux qui n'ayant aucune connoiſſance des Principes de l'harmonie moderne, ne peuvent profiter de tous les moyens qu'elle fournit, pour ſe paſſer d'une pareille ſucceſſion (49).

On devroit même uſer ſobrement de celle de pluſieurs toniques par des intervalles conſonans. La vraie harmonie ne conſiſtant pas dans une ſuite de toniques, il ſera plus à

---

(49) C'étoit l'harmonie du quinziéme ſiécle, où l'on n'avoit que des accords-parfaits à employer, ſoit que la Baſſe marchat par des intervalles, ou par des degrés conjoints. Quelques Auteurs tâchent de perpétuer cette ſorte d'harmonie par des enfilades de ſixtes ( images de l'accord-parfait ) ſur des notes en degrés conjoints. Je voudrois pouvoir comprendre ce que ſignifient, dans une Baſſe fondamentale, des notes qui ont toutes un caractère de toniques, & dans le ton deſquelles on n'eſt cependant point, pour obliger mon oreille à s'accoûtumer à cette inſipidité d'harmonie.

propos de décider la modulation, en donnant un caractère différent à chaque note, c'est-à-dire, en rendant l'une Dominante ou Soûdominante de celle qu'on veut regarder comme Tonique, lorsque leur marche le permet, ou bien en rendant Simples-dominantes les unes ou les autres de ces notes, lorsque cela est possible. Pour cet effet il faut employer les diverses successions fournies soit par les Régles de ce Chapitre, soit par celles que je donnerai dans les Chapitres suivans, où j'ai porté ces successions, guidé par les principes que j'ai adoptés, bien au-delà de ce que l'usage ou la pratique connoissent, mais que, d'un autre côté, je n'ai pas voulu suivre dans leurs écarts, nonobstant la multitude de faits qui semblent les autoriser, & qu'on pourroit même m'opposer, si au lieu de juger des productions de certains Auteurs par les Principes, on jugeoit au contraire des Principes par ces productions.

## SECONDE REGLE.

*Du passage d'une Tonique à une Dominante-tonique.*

L'on peut passer d'une tonique à sa dominante; ou bien à une nouvelle dominante soit en rendant Dominante la tonique elle-

même, ſoit en y arrivant par toutes ſortes d'intervalles, pourvû, 1° qu'on obſerve, dans ce dernier cas, le rapport des modulations, 2° ou que la note qui doit former la ſeptiéme dans l'accord de la nouvelle dominante, ait été entendue comme quinte ou comme tierce mineure de la tonique que l'on quitte, ſi le mode auquel on arrive n'eſt pas immédiatement rélatif à cette tonique.

## TROISIEME REGLE.

*Du paſſage d'une Tonique à une Soûdominante.*

L'on peut paſſer d'une tonique à ſa ſoûdominante; ou bien à une nouvelle ſoûdominante, ſoit en rendant Soûdominante la tonique elle-même, ſoit en arrivant à la nouvelle ſoûdominante par des intervalles conſonans. L'on aura égard de plus, pour ce dernier cas, au rapport des modulations.

## QUATRIEME REGLE.

*Du paſſage d'une Tonique à une Simple-dominante.*

L'on peut paſſer d'une tonique à une ſimple-dominante, pourvu que la note qui doit

faire diſſonance, dans l'accord de cette dominante, ait été entendue comme conſonance, dans l'accord de la tonique que l'on quitte : c'eſt ce qu'on appelle *préparer la diſſonance.* Cette préparation n'aura lieu que lorſqu'on paſſera à une ſimple-dominante par les intervalles de tierce, de quinte & de ſeptiéme, en deſcendant, ou leurs ſynonymes (Voyez l'*Introduction* page 21).

---

## CHAPITRE III.

### *Du paſſage d'un accord Diſſonant à un Conſonant, ou à un autre diſſonant.*

LE premier chef de ce Titre renferme les Cadences; le ſecond comprend les Imitations de cadences, & les Cadences évitées.

Je diviſerai ce Chapitre en quatre Sections; la premiere roulera ſur les Cadences, la ſeconde ſur leurs Imitations, la troiſiéme ſur les Cadences-évitées; je parlerai, dans la derniere, de la maniere de ſuſpendre les Imitations, ou d'éviter l'imitation de cadence-interrompue.

Au reſte on doit ſe ſouvenir, particulierement dans ce Chapitre, qu'on peut toujours

ſous-entendre le ſynonyme de chaque intervalle, de quelque maniere que cet intervalle ſoit énoncé, ſelon l'exemple que j'en ai donné dans l'*Introduction*, pag. 21, & qu'il faut toujours avoir préſent à l'eſprit.

## SECTION PREMIERE.

### *Des Cadences, ou, de la marche preſcrite aux Dominantes-toniques, & aux Soûdominantes.*

Une dominante-tonique doit deſcendre de quinte, ou, ce qui eſt la même choſe, monter de quarte ſur ſa tonique: c'eſt ce qu'on appelle *Cadence-parfaite.*

La même dominante, au lieu de monter de quarte, peut ne monter que de ſeconde ſur une nouvelle tonique: c'eſt ce qu'on appelle *Cadence-rompue.*

Ou bien elle deſcend de tierce ſur une ſimple-dominante: c'eſt ce qu'on appelle *Cadence-interrompue* (50).

---

(50) Ces trois ſortes de cadences peuvent ſe réduire, pour la facilité de la mémoire, à des marches uniformes; c'eſt à-dire, à celles de tierce, de quinte & de ſeptiéme, en deſcendant (Voyez les ſynonymes de l'*Introduction*, pag. 21): de tierce, cadence-interrompue; de quinte, cadence-parfaite; de ſeptiéme, cadence-rompue.

Une Soûdominante doit monter de quinte ſur ſa tonique : c'eſt ce qu'on appelle Cadence *imparfaite*, ou, *irreguliere*.

## SECTION SECONDE.

### *Des Imitations de cadences, ou, de la marche preſcrite aux Simples-dominantes.*

Une ſimple-dominante doit deſcendre de quinte ſur une autre dominante, ſoit ſimple, ſoit tonique, c'eſt ce qu'on appelle *Imitation de cadence parfaite;* elle peut monter de ſeconde ſur une autre dominante (ſimple ou tonique), c'eſt ce qu'on appelle *Imitation de cadence rompue ;* ou bien deſcendre de tierce ſur une autre dominante, qui ſera encore ſimple ou dominante-tonique, c'eſt ce qu'on appelle *Imitation de cadence interrompue* (51).

---

(51) Ces trois Imitations peuvent ſe réduire, ainſi que leurs cadences reſpectives, à une marche de tierce, de quinte & de ſeptiéme, en deſcendant. (Voyez la *Note* précédente).

## SECTION TROISIEME.

### *Des Cadences-évitées.*

Dans la Cadence-parfaite on peut rendre la tonique ſur laquelle on arrive, 1° ſimple-dominante, excepté la tonique d'un mode mineur, 2° dominante-tonique, 3° ſoûdominante. C'eſt ce qu'on appelle *Cadence-parfaite-évitée.*

Dans la Cadence-imparfaite on peut rendre dominante-tonique ou ſoûdomiuante, la tonique ſur laquelle on arrive. C'eſt ce qu'on appelle *Cadence-imparfaite-évitée.*

Dans la Cadence-rompue on peut rendre la nouvelle tonique ſur laquelle on arrive, 1° ſimple dominante, 2° ſoûdominante, excepté dans le mode mineur, lorſque la Dominante monte d'un ton, 3° dominante-tonique, excepté encore dans le mode mineur, lorſque la Dominante monte d'un demi-ton. C'eſt ce qu'on appelle *Cadence-rompue-évitée.*

Dans la Cadence-interrompue on peut rendre dominante-tonique la note ſur laquelle on arrive; c'eſt ce qu'on appelle *Cadence-interrompue-évitée.*

On pourroit encore éviter cette derniere cadence, en rendant ſoûdominante la note ſur laquelle on arrive, mais cette licence ne peut être employée que dans le mode

mineur, ou lorſque, dans le Mode majeur, au lieu de faire deſcendre la Dominante de l'intervalle de tierce mineure, on la feroit deſcendre de tierce majeure, pour paſſer de là au mode qu'exigeroit cette nouvelle note, c'eſt-à-dire, à celui de ſa quinte (52).

Outre ces manieres d'éviter les Cadences, on pourroit encore, d'abord après l'accord-ſenſible de la Dominante d'un mode majeur, au lieu de former aucune ſorte de Cadence, donner à cette dominante le caractère de Soûdominante, ſoit en lui conſervant ſa tierce majeure, pour la rendre ſoûdominante d'un mode majeur, ſoit en lui donnant une tierce mineure, pour la rendre ſoûdominante d'un mode mineur.

DANS le Mode mineur, la Dominante ne pourroit devenir Soûdominante que d'un autre mode mineur. Pour cet effet il fau-

(52) Cette Licence peut être employée ſurtout lorſque le mode auquel on arrive eſt un des rélatifs d'un autre mode qui auroit précédé immédiatement celui d'où l'on part. Par exemple : ſi du mode principal *UT* on a paſſé à celui de *fa*, & que de ce mode de *fa* on revienne à celui d'*ut*, on peut alors, de *ſol*, dominante d'*ut*, paſſer à *mi-bémol*, rendu Soûdominante. Cette nouvelle ſoûdominante conduira au mode de *ſi-bémol*, rélatif de *fa*, lequel ayant paru avant le retour ſuppoſé à *ut*, prépare l'oreille à recevoir ſans peine le mode de *ſi-bémol* bien qu'il ſe préſente à la ſuite d'*ut*.

droit rendre mineure la tierce de cette nouvelle soûdominante ( Voyez *premiere Partie* pag. 39).

## SECTION QUATRIEME.

### *De la maniere de suspendre les Imitations de cadences, & comment on peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue.*

### §. I.

*Maniere de suspendre les Imitations.*

Quoiqu'une simple dominante doive être suivie, dans toutes ses marches, d'une autre dominante, on peut néanmoins suspendre cette marche, en donnant à la simple dominante un autre caractère, selon les Moyens suivans.

*Premier Moyen.*

Une note qui a paru comme simple dominante peut prendre le caractère de dominante-tonique, si on change successivement l'accord de simple-septieme, qu'a d'abord porté cette note, en accord-sensible. On donnera pour lors à la nouvelle dominante la succession qu'elle doit ou peut avoir comme dominante-tonique; mais l'on aura soin

de conſulter toujours les rapports de modulation qui doivent ſe rencontrer, tant entre le mode où l'on paſſe & celui où l'on étoit lors de la ſimple-dominante, qu'entre ceux-ci & le mode principal, ou tel autre qui ayant regné pendant quelque tems pourroit être regardé comme principal.

*Deuxiéme Moyen.*

Dès qu'une note quelconque a paru comme ſimple dominante, on peut faire entendre, à la ſuite de ſon accord de Septiéme, celui de Sixte-diſſonante. Cette note prenant alors le caractère de Soûdominante, il ne reſte plus qu'à lui faire tenir la marche affectée aux ſoûdominantes : l'on ſuſpendra ainſi celle que cette note auroit dû ou pû tenir d'abord comme Dominante.

On doit obſerver encore ici le rapport des modulations, puiſque la note rendue ſoûdominante détermine un nouveau mode.

Ce rapport des modulations déterminera encore le genre de la tierce que doit porter la nouvelle ſoûdominante. Voyez au ſujet de cette tierce la premiere Partie de cet Ouvrage, pag. 39.

## §. II.

*Comment on peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue.*

On peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue en rendant Soûdominante, ſoit d'un mode majeur, ſoit d'un mode mineur, la note à laquelle on eſt arrivé en deſcendant de tierce, & l'on fera tenir à cette nouvelle ſoûdominante la marche qui lui eſt propre.

Il faut encore ici avoir égard non ſeulement au rapport des modulations, mais encore au genre du mode où l'on paſſe afin d'y conformer celui de la tierce de la nouvelle ſoûdominante. (Voyez *premiere Partie* page 39).

Au reſte il n'y a que cette Imitation qui puiſſe être évitée: celles de Cadence-parfaite & de Cadence-rompue ne peuvent profiter de la même Licence. On peut tout au plus ſuſpendre leur marche, ſelon les deux Moyens que j'ai donnés dans le Paragraphe précédent.



# CHAPITRE IV.

*De l'emploi de l'accord de Septieme-diminuée, & des Transitions enharmoniques.*

## SECTION PREMIERE.

*Emploi de la Septieme-diminuée.*

L'Accord de Septiéme-diminuée ne peut avoir lieu que dans le Mode mineur, & sur la note sensible de ce mode, comme on l'a vu dans la premiere Partie, pag. 46, (53), & il représente toujours, &

(53) Quoiqu'on puisse pratiquer cet accord dans des modes majeurs (comme on le pratique effectivement quelquefois), on n'est pas moins censé être en mode mineur dès que cet accord paroît : & bien qu'il puisse être suivi, & qu'il le soit toujours dans ce cas, d'une tonique dont l'accord-parfait est majeur, elle doit néanmoins être regardée, cette tonique, comme celle d'un mode mineur qu'on a rendu majeur en y arrivant ; ce qui est très-libre d'ailleurs, soit que l'on ait été précédemment en mode majeur, ou en mode mineur. Ainsi il est toujours vrai de dire que l'accord de Septiéme-diminuée n'appartient qu'au mode mineur, car il n'est com-

partout où il eſt employé, l'accord-ſenſible de ſa tierce majeure au-deſſous, ou, ce qui eſt la même choſe, de la dominante de ſon mode (*premiere Partie*, pag. 41 & 46). Voici les Régles qui concernent la ſucceſſion de cet accord.

## REGLES DE TRANSITION.

I. On peut ſubſtituer, à l'accord-ſenſible de la Dominante, celui de Septiéme-diminuée de la tierce de cette Dominante, dans toutes les occaſions où l'on pourroit faire uſage de l'accord-ſenſible (54).

II. On peut, d'un accord-ſenſible, paſſer à

---

poſé que des notes que lui fournit la gamme de ce mode, priſe en deſcendant; ou bien il faudroit adopter que la ſixieme note d'un mode majeur, peut, à volonté, former, avec la Dominante, l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton; propriété qui n'eſt attachée qu'au mode mineur, & qui lui donne cette variété d'expreſſion dont le majeur n'eſt pas ſuſceptible, quoiqu'il ait d'autres avantages ſur le mode mineur.

(54) Cette Régle embraſſe, pour ainſi dire, une infinité de cas, dont il ne ſera pas difficile de ſe faire des exemples, ſi l'on poſſéde bien les différentes ſucceſſions énoncées dans les deux Chapitres précédents.

celui de ſeptiéme-diminuée ſur la tierce de cet accord-ſenſible, & de l'accord de Septiéme-diminuée revenir, ſi l'on veut, au Senſible.

III. On peut employer pluſieurs Septiémes-diminuées de ſuite.

Cette Régle eſt une conſéquence de la Premiere & de quelques autres qui concernent les *Cadences-evitées*, Sect. 3, du Chapitre précédent. S'il réſulte de ces Régles qu'on peut faire pluſieurs dominantes-toniques de ſuite, donc on peut faire également pluſieurs ſeptiémes-diminuées ſucceſſives, puiſqu'on peut dans tous les cas ſubſtituer une ſeptiéme-diminuée à un accord-ſenſible.

IV. On pourroit encore d'une ſimple dominante paſſer à ſa tierce majeure (*en la rendant telle, ſi elle ne l'eſt pas*) pour y faire entendre la Septiéme-diminuée, mais en conſultant pour cet effet le rapport des modulations.

Cette Régle, ou Licence, eſt déduite de ce que j'ai dit dans le premier Paragraphe, Section 4, du Chapitre précédent. Si comme je l'ai établi dans le premier Moyen, page 137, l'on peut rendre ſucceſſivement dominante-tonique une ſimple dominante, il s'enſuit qu'on peut d'une ſimple domi-

nante passer à sa tierce majeure pour y faire entendre l'accord de Septiéme-diminuée, puisque cet accord représente celui de la Dominante, auquel on est libre de le substituer.

## REGLES DE SUCCESSION.

Comme l'accord de septiéme-diminuée n'est fondamental que secondairement, & qu'il tient lieu, comme je l'ai déja dit assez souvent, de l'accord-sensible de la Dominante, il est évident qu'on ne peut lui assigner aucune succession en propre. Il faut pour cet objet, & pour toutes Régles de succession, consulter l'accord-sensible lui-même, ou, ce qui est la même chose, la dominante dont la Septiéme-diminuée tient la place, & donner à cette septiéme-diminuée les mêmes suites d'accords qu'on donneroit à la Dominante.

## SECTION SECONDE.

### *Des Transitions enharmoniques.*

L'accord de septiéme-diminuée, employé dans les modes mineurs, fournit plusieurs moyens pour passer à des modes différens de ses rélatifs, en traitant comme notes sensibles chacune des notes qui composent cet

accord. Ces ſortes de tranſitions s'appellent *Enharmoniques*, parce qu'il y a toujours, dans ces changemens de modes, une ou pluſieurs notes qui montent ou deſcendent d'un quart-de-ton, ſoit réel, ſoit ſuppoſé (55).

*Premier Moyen.*

L'on peut, d'un accord de ſeptiéme-diminuée, paſſer à l'une des notes qui compoſent cet accord, c'eſt-à-dire, ou à ſa tierce, ou à ſa quinte, ou à ſa ſeptiéme, en regardant chacune de ces notes comme autant de notes-ſenſibles de nouveaux modes. Comme telles, on fait porter à ces notes l'accord de Septiéme-diminuée, ſoit en exprimant réel-

(55) L'on ſçait que le Quart-de-ton, appellé autrement *Dièſe enharmonique*, eſt un intervalle comme celui d'*ut-dièſe* à *re-bémol*, de *ſi-dièſe* à *ut*, &c. L'on ſçait encore que le *Dièſe chromatique* n'eſt autre choſe que le demi-ton mineur, tel que celui d'*ut* à *ut-dièſe*, de *ſi* à *ſi-bémol*, &c, & que le genre de chant produit par ce dernier Dièſe s'appelle *Chromatique* : ainſi le chant *Enharmonique* eſt produit par le quart-de-ton, ou *Dièſe enharmonique* ; ce qui avec le chant *Diatonique*, formé de tons & de demi-tons majeurs, compoſe les trois principaux genres de muſique, qui combinés enſemble donnent encore les genres *Diatonique-chromatique*, *Diatonique-enharmonique* & *Chromatique-enharmonique*.

lement les vrais ſons qui doivent former cet accord, ſoit en changeant ſeulement le nom de quelques-uns des ſons de l'accord précédent (ainſi qu'on eſt obligé de le faire ſur le clavecin & ſur tous les inſtrumens à Touches, où l'on n'a jamais que la même Touche pour exécuter diverſes notes, comme feroient un *ut-dièſe* & un *re-bémol*, un *ſi* & un *ut-bémol*, &c).

### *Deuxieme Moyen.*

Lorſqu'on a deſſein de paſſer à une note ſenſible portant ſeptiéme diminuée, on peut à ſa place prendre ſur le champ telle autre note de l'accord qu'on voudra, pour la regarder, ainſi que dans le *Moyen* précédent, comme note ſenſible d'un nouveau mode, portant ſeptiéme diminuée.

### *Troiſieme Moyen.*

En arrivant à la tonique annoncée par la nouvelle note ſenſible que fourniſſent les *Moyens* précédents, on peut, au lieu de faire entendre cette note comme Tonique, la rendre ſur le champ dominante-tonique, pour paſſer delà au mode, ſoit majeur, ſoit mineur, dont elle peut être ſuivie comme dominante.

Comme l'on arrive par ces différens moyens à des modes totalement étrangers à celui d'où l'on étoit parti, on peut par conséquent s'en servir, dans le besoin, pour faire succéder plus rapidement des modes fort opposés, sans être obligé de passer par tous les rélatifs qui devroient les rapprocher (56).

---

(56) Quoique j'aye renfermé dans ces trois derniers Chapitres plusieurs successions d'accords non usitées, mais cependant possibles, & fondées sur les mêmes principes que celles qui sont connues, on ne doit pas s'attendre néanmoins, ainsi que je l'ai donné à connoître à la fin de la *Remarque* du Chap. 2, p. 130, à trouver ici toutes les successions employées par ceux qui n'ont d'autre régle que l'exemple des tournures d'harmonie, bonnes ou mauvaises, qu'ils trouvent dans certains ouvrages de musique, ou qui, faute de Principes, ne sçauroient voir avec discernement les successions légitimes que pratiquent les habiles Artistes. On sent bien jusqu'où le défaut de principes peut mener ceux qui veulent opérer ou étudier les opérations d'autrui. Car dèslors que les principes manquent, tout manque, & nos sens même, loin de nous guider, nous trompent & nous égarent. Quelqu'un aura vû, par exemple, dans un ouvrage de réputation un accord de septiéme sur une Note-sensible, précédée & suivie de sa tonique, lui en aura-t-il fallu d'avantage pour employer, à sa maniere, une pareille succession? Je dis, à sa maniere, car cette septiéme aura dû être *diminuée*, & cette

Tonique n'a pû l'être que d'un Mode mineur; mais ce premier observateur qui n'aura vû sans doute qu'un accord de septiéme indistinctement, placé sur cette note-sensible, n'aura fait aucune difficulté de se servir indifféremment de cet accord dans la même circonstance, soit que le mode fut majeur, soit qu'il fut mineur; il aura seulement donné un demi-ton de plus ou de moins, selon le besoin, à l'intervalle qui devoit former la Septiéme dans cet accord. D'autres Compositeurs, avec les mêmes lumieres, auront employé, d'après lui, & dans des occasions semblables, une pareille septiéme; c'est ainsi que successivement, & par une sorte de tradition oculaire, plusieurs Musiciens pratiquent aujourd'hui une Septiéme sur la note sensible d'un mode majeur, lorsque cette note sensible est suivie de sa tonique, ou même lorsque la tonique précéde & suit cette note sensible (*). Succession des plus illégitimes, &

(*) S'il y a une nation à laquelle cette sorte d'harmonie soit familiere, c'est que cette nation ne connoît pas la SOÛDOMINANTE. Ses Musiciens, par exemple, auront dans un chant, & à la suite d'une Tonique, le passage *fa la fa re* (en Croches ou en Noires) suivi de la note *mi*. Que mettront-ils pour Basse à ces quatre notes? Un SI, portant septiéme, & suivi d'*ut* Tonique; tandis que la Basse-fondamentale naturelle de ce passage, Basse par conséquent la plus simple, & d'ailleurs la seule légitime, est FA soûdominante, suivi d'*ut* Tonique. Basse sur laquelle ne se trompent par nos Harmonistes; il ne faut même pour cela que connoître les trois notes essentielles du Mode (*Introduction*, chap. 5, §. 2) & les accords qui leur sont affectés (I. Part. chap. 1): il est honteux que parmi ceux des Compositeurs dans le pays desquels on a trouvé des Principes à l'Harmonie, il y en ait encore qui ignorent ces premiers élemens, qui leur dicteroient si bien les vrais accompagnemens de ces sortes de passages.

qui présente d'ailleurs une Dissonance non préparée : car on sçait que la Dissonance d'une Simple-dominante ne sçauroit être employée sans préparation, qu'une pareille dominante ne peut, dans toutes ses marches, être suivie que d'une autre dominante, & que dans aucun cas elle ne sçauroit l'être d'une Tonique. Ce privilége est réservé à la DOMINANTE-TONIQUE, ainsi nommée parce qu'il n'appartient qu'à cette sorte de dominante de précéder la TONIQUE.

Enfin pour ne pas multiplier les exemples sur cette matiere, & pour terminer cette Note peut être déja trop longue, il suffit de dire qu'il n'y a rien de si étrange à imaginer qu'on ne trouve dans certains ouvrages de musique. Aussi répéterai-je ici, parce que je le crois nécessaire, qu'en exposant les Régles que j'ai données sur la succession des accords, je n'ai eu aucunement en vûe de justifier toutes les successions qu'on pourra rencontrer dans des Ouvrages qui ont de la réputation, mais dont les Auteurs n'ont d'autre Régle que l'oreille, ni d'autre guide, dans la maniere de chiffrer leurs Basses, que le rapport de leurs yeux : je n'ignore pas que les opérations des sens ne sont sujettes à aucune Régle, à aucune loi faites par les hommes ; je sçais que tout ce qui est Principe, dans les sciences, que toute Régle, toute observation, n'est que pour diriger les opérations de l'entendement.

*Fin de l'Ouvrage, pour ceux qui n'ont pas lû le Chapitre III de la premiere Partie.*

Voyez l'*Avertissement*, p. 80.

## CHAPITRE V.

### *De l'emploi de l'Accord-ſenſible avec fauſſe quinte.*

L'Accord-ſenſible avec fauſſe quinte n'a lieu que dans les modes mineurs. Il ſe fait à la place de celui de Simple-ſeptiéme ſur la Seconde-note du ton, lorſque cette note précéde la Dominante, ſur laquelle on veut former un Repos, & dont, pour cet effet, on retranche la diſſonance ( comme je l'ai expliqué dans la *Note* 39, pag. 87 ) pour ne préſenter à l'oreille, cette Dominante, que comme Cinquiéme-note, ou, ſi l'on veut, comme une vraie tonique, mais cenſée Dominante.

C'eſt pour faire preſſentir ce Repos, qu'on donne une tierce majeure à la Simple-dominante qui précéde la Cinquiéme-note; tierce qui prend pour lors le caractère de Note-ſenſible de cette cinquiéme-note.

Quoique l'Accord-ſenſible avec fauſſe quinte ne ſoit preſque connu que dans une de ſes combinaiſons, je veux dire, ſous la forme de Sixte-ſuperflue, rien n'empêche de l'employer ſous toutes les formes énon-

cées dans le Chapitre III de la premiere Partie de cet Ouvrage. Bien plus, il peut être employé lors même qu'on ne doit pas former un repos ſur la Cinquiéme-note, c'eſt-à-dire, lorſque cette cinquiéme-note auroit effectivement le caractère de Dominante, par l'Accord-ſenſible qu'elle porteroit, ou même, ſelon la premiere Régle du Chapitre IV, pag. 141, lorſqu'à cet Accord-ſenſible on ſubſtitueroit celui de Septiéme-diminuée.

Ainſi la ſucceſſion de l'Accord-ſenſible avec fauſſe quinte s'étend, 1° à précéder la Dominante lorſqu'elle ne ſe préſente que comme Cinquiéme-note, c'eſt-à-dire, lorſqu'elle ne porte que l'Accord-parfait ; 2° à la précéder également lorſqu'elle porte ſon Accord-ſenſible ; 3° à précéder enfin l'accord de Septiéme-diminuée ſur la Note-ſenſible (57).

---

(57) J'ai déja averti, au commencement de cette ſeconde Partie, que je réduis toute ſucceſſion d'accords à celle des ſeuls fondamentaux ; ainſi lorſque je dis, *précéder la Dominante*, on doit comprendre dans cet énoncé toute autre note dont l'accord repréſente cette dominante. De même ce que je dis à l'égard de la Septiéme-diminuée doit s'appliquer auſſi à toute note dont l'accord dérive de cette ſeptiéme-diminuée.

Du reste cet accord ne doit être employé que dans des situations convenables à cause de son aspérité, laquelle se trouve encore augmentée sur les Instrumens imparfaits, tels que le Clavecin, l'Orgue, & tous les Instrumens à Touches, où l'Intervalle de tierce diminuée, qui est entre la tierce majeure & la fausse quinte de cet accord, ne peut absolument être exécuté.

Sur le Clavecin, par exemple, cette tierce diminuée, qui dans sa juste proportion est composée de deux Demi-tons majeurs (*Introduction*, pag. 15), ne peut être rendue que par des Touches dont la somme totale n'est pas même d'un ton, dans certains Modes (58). Ce défaut, outre qu'il change la forme de l'accord, y introduit de plus, pour l'oreille, une nouvelle dissonance : car au lieu d'un accord tel que seroit, *fa la ut*♭ *mi*♭, le Clavecin présente les notes *fa la si mi*♭, parmi lesquelles on trouve les deux dissonances *la si* & *fa mi*♭. Aussi n'est-ce pas par le Clavecin, ou par tout autre Instrument qui a les mêmes imperfections, qu'on doit juger de l'effet de l'accord dont il s'agit.

---

(58) Je dis *dans certains modes*, parce que par l'ancien Tempérament les Demi-tons n'étant pas

égaux entr'eux, il se trouve par ce moyen, sur le Clavecin, des tons, à la vérité, plus forts que d'autres (tels que celui de *sol-dièse* à *la-dièse*, &c), mais qui n'ont pas encore ce qu'il leur faudroit pour arriver à la proportion de *tierce-diminuée*, puisque le ton majeur même n'est composé que d'un demi-ton majeur & un demi-ton mineur. En revanche aussi il y a, sur le Clavecin, des tons bien foibles : car ce que le *sol-dièse*, par exemple, a de trop bas, est nécessairement autant de diminué sur le ton que cette Touche doit former avec *fa-dièse* ; & lorsque ce *sol-dièse* sert de *la-bémol*, il ne peut former, avec *fa-dièse*, qu'une tierce diminuée très-foible, & moindre de plus d'un quart de ton, ou pour mieux dire, & comme je l'ai dit aussi dans le Texte, il ne sçauroit la former : car tout intervalle n'a qu'une proportion, & l'on sçait que tout ce qui est proportion n'est aucunement susceptible du plus ou du moins.

Du reste, il seroit très-facile de rendre le Clavecin & l'Orgue moins faux & moins propres à dénaturer plusieurs intervalles ; il ne faudroit pour cela qu'y faire tous les Demi-tons égaux. C'est à quoi se réduit le Temperament qu'a déja proposé depuis 26 ans, M. Rameau, dans sa *Génération harmonique* (*Paris* 1737), Chap. VII ; Tempérament qu'il a fondé sur la raison, sur l'expérience, sur la succession des modes : qui est enfin le résultat d'une proportion géométrique (Voyez ibid. pag. 96), mais en pure perte ; de Sçavans seuls & des Gens de lettres y ont accédé. On en est toujours à l'ancienne maniere d'accorder, c'est-à-dire, à une maniere qui n'est rélative qu'à un petit nombre de Modes (*), sans égard à la

(*) Par ce petit nombre de modes, j'entends ceux que reçoit l'Eglise dans son Chant. Les Organistes les mettent au nombre

discordance qui résulte nécessairement de ce procédé dans d'autres modes ; & cela parce que ces autres

de huit, sur la foi des Plainchanistes de qui ils les ont reçus, & dont, quoique Musiciens, ils ne veulent point examiner l'opinion. Les Modes ou Tons de l'Eglise se réduisent, pour l'Orgue, à ceux d'*ut* majeur, de *re*, majeur & mineur, de *fa* majeur, de *sol*, mineur seulement, & de *la* mineur : je suis faché pour ceux qui en verroient d'avantage.

Le prétendu *sol* majeur n'a jamais existé dans l'Eglise, malgré la bonne foi dans laquelle sont les Organistes de croire le huitiéme ton en *G-re-sol*. Qu'on me produise, dans tout le Chant, soit Ambroisien, soit Grégorien, appellé vulgairement Plainchant, un seul morceau, réputé du Huitiéme Ton, qui ne soit dans le Systême, Gamme, Echelle ou Mode d'*UT* majeur, pris comme Mode Principal ( finissant tant qu'on voudra par la note *sol*; tout comme il pourroit fort bien, en second Dessus de Cor-de-chasse, finir par la note *mi*, sans être plus en *E-si-mi* qu'en *G-re-sol* ), & je me rends.

Quant à ceux qui verroient le Quatriéme Ton en *E-si-mi*, parce qu'il finit par la note *mi*, il n'y a rien à leur dire.

C'est donc sur les Modes d'*ut*, de *fa* & de *re*, majeurs : de *re*, de *la* & de *sol*, mineurs, que porte l'ancien Tempérament. L'Orgue, pour lequel il a été dressé, peut toujours y être assujetti : car il dépend de l'Organiste, vû l'entêtement des Facteurs, de se borner aux seuls Tons connus & reçus de l'Eglise. Mais qu'a de commun le Clavecin, qu'ont de commun les Orgues placées dans des Concerts ou chez des particuliers, &c, qu'ont de commun, je le répéte, tous les instrumens de ce genre avec les Tons de l'Eglise ? Ne faudroit-il pas à ces Instrumens un Tempérament assorti à leur destination ? Un Tempérament autre que celui de l'Eglise, & qui convint à tous les Modes qu'on est dans le cas d'y exécuter ?

Au reste si je me suis servi du terme d'*entêtement*, c'est que j'ai de la peine à croire que parmi les Organistes, du moins parmi ceux qui ont de l'oreille, il n'y en ait eu plusieurs qui se soient plaints de la maniere dont on accorde l'Orgue, quand ils ont voulu y essayer quelqu'autre Mode que ceux de l'Eglise. Il seroit trop humiliant pour l'Art, de penser que personne n'a jamais rien dit à ce sujet.

modes n'étoient pas anciennement en usage. Mais si les circonstances ont changé, si l'on exécute aujourd'hui indifféremment tous les Modes, non seulement sur le Clavecin, mais encore sur l'Orgue, pourquoi s'obstiner à accorder ces Instrumens rélativement à une circonstance qui n'existe plus, ou qui du moins n'est plus la seule? Seroit-ce pas respect pour les Anciens & pour leurs traditions? Mais ce ne seroit-là qu'un respect servile & aveugle. Qu'on fasse attention à l'état de la musique des Anciens, & à l'état de la nôtre, on verra que ce n'est en aucune maniere suivre les Anciens que d'accorder comme ils le faisoient. Ils ont accordé *rélativement aux Modes qu'ils pratiquoient*, il faut donc, pour les bien imiter, accorder *RÉLATIVEMENT AUX MODES QUE NOUS PRATIQUONS*.

Ceux qui ne veulent pas se départir de l'ancien Tempérament, vous disent pour raison (car il faut bien qu'ils en disent quelqu'une pour se dispenser de rapprendre à accorder), qu'*il doit y avoir un demi-ton majeur de mi à fa, &c; de la à si-bémol, &c; d'ut-dièse à re, &c.* D'abord on pourroit leur demander pourquoi ils font donc un demi-ton plus grand que le majeur, de *sol-dièse* à *la?* Mais ce n'est pas là tout: il faudroit leur demander ce qu'il doit y avoir de *la* à *la-bémol*, de *re* à *re-bémol*, &c; de *la* à *la-dièse*, de *mi* à *mi-dièse*, &c....

Or si les mêmes Touches doivent servir à exécuter tantôt un demi-ton majeur, tantôt un demi-ton mineur, il n'y a pas plus de raison de les accorder toujours dans un sens, que de les accorder toujours dans l'autre.

Mais que faire donc? Il ne faut, pour le deviner,

que n'avoir pas appris à accorder. Il s'agit uniquement de PRENDRE UN MILIEU, de faire en ſorte, s'il faut l'expliquer, que ces Touches forment une ſorte de Demi-ton, mitoyen entre le majeur & le mineur, de maniere que ce Demi-ton, qu'on pourroit appeller *diſcrétif*, faſſe entendre un Demi-ton majeur tant ſoit peu foible, & un Demi-ton mineur tant ſoit peu fort; altération qui devient pour lors comme inſenſible. Au lieu qu'en donnant à l'un de ces Demi-tons plus de juſteſſe, on occaſionne en même proportion, dans celui qui lui eſt oppoſé, plus de diſcordance.

On obtiendra ce MILIEU, ſi, en accordant, on affoiblit toutes les Quintes d'une égale quantité: tempérament que ſa ſimplicité démontre être plus dans la nature, ou du moins plus raiſonnable, que celui qui eſt en uſage, & où par des Quintes foibles, de moins foibles, de juſtes, de fortes, de plus fortes, c'eſt-à-dire, par plus de travail & d'obſervations, on parvient à avoir pluſieurs intervales inſuportables.

Quelques perſonnes tirent de cette diſproportion même des intervales un argument en faveur de l'ancien Tempérament. M. *Rameau* a prévu l'objection: en voici la réponſe.

» Celui qui croit que les différentes impreſſions
» qu'il reçoit des différences qu'occaſionne le Tem-
» pérammment en uſage dans chaque Mode tranſpoſé
» (*ceux avec des dièſes ou des bémols*), lui élevent le
» génie, & le portent à plus de variété, me per-
» mettra de lui dire qu'il ſe trompe; le goût de va-

» riété ſe prend dans l'entrelacement des Modes, » & nullement dans l'altération des intervales, qui » ne peut que déplaire à l'Oreille, & la diſtraire » par conſéquent de ſes fonctions. *Gener. harmon. pag. 104.*

*Fin de la ſeconde Partie.*





# TRAITÉ DES ACCORDS, ET DE LEUR SUCCESSION.



## TROISIEME PARTIE.

*Où l'on propoſe des nouveaux Accords.*

## CHAPITRE PREMIER.

*Accords de Subſtitution altérés.*



YANT ſuivi pour la dérivation des Accords du Chapitre III de la premiere Partie, deux des moyens que fourniſſent les Principes de M. Rameau, le Renverſement & la Suppoſition, il paroît naturel d'eſſayer encore à

cet égard la Subſtitution, ou Emprunt, en donnant à l'accord-ſenſible avec fauſſe quinte une ſorte de Septiéme-diminuée, qui le repréſente & qui, comme lui, annonce le caractère de Tonique que la Cinquiéme-note reçoit en partie du Repos qui ſe forme ſur elle (59).

*Les Exemples que je donnerai dans ce Chapitre ſeront ſuppoſés être du Mode mineur de* LA; *ainſi les Bequarres, employés parmi les Signes, doivent être changés en Bémols, dans les modes qui portent des bémols.*

---

(59) Ceux qui veulent abſolument ſe renfermer dans le cercle de leurs connoiſſances, trouveront ſans doute mauvais que j'oſe propoſer des accords dont ils n'ont jamais entendu parler; d'autres les rejetteront peut-être comme trop durs, trop diſſonans. Quant aux premiers, s'ils n'ont pas fait attention à ce qui termine la derniere Note du Chap. IV de la ſeconde Partie, p. 148, en leur déclarant ici expreſſément que cette troiſiéme Partie n'eſt pas faite pour eux, ils n'ont plus rien à me dire. A l'égard des autres, je les prie de vouloir bien examiner attentivement la choſe avant de prononcer. Ils trouveront peut-être que mes accords de ſubſtitution ſont moins durs que ne l'eſt celui de Sixte-ſuperflue, auquel cependant on commence à s'accoûtumer, & que même certaines oreilles ſavourent avec tant de plaiſir. Bien plus, j'oſe avancer que ces accords peuvent infiniment adoucir l'aſpérité (s'il y en a), ſoit de la Sixte-ſuper-

## SECTION PREMIERE.

### *Accord de Septieme & tierce diminuées.*

L'accord ſenſible *ſi re✕ fa✕ la* ayant pour accord de ſubſtitution la ſeptiéme-diminuée *re✕ fa✕ la ut*, il en réſulte que ſi nous voulons donner un accord de ſubſtitution à l'ac-

---

flue même, ſoit de ſes *co-dérivés* ou de leur accord fondamental commun. En effet, je prends, pour Exemple, l'accord de ſixte-ſuperflue *fa la ſi re✕*, & je prie le Lecteur de me ſuivre.

Dans cet accord ou, ce qui revient au même, dans ſon fondamental *ſi re✕ fa la*, il y a d'abord une diſſonance entre les notes *la ſi*, enſuite une diſcordance entre la tierce diminuée *re✕ fa* (ou la ſixte Superflue *fa re✕*), enfin deux fauſſes quintes, l'une de *ſi* à *fa*, l'autre de *re-dièſe* à *la*, ce qui, en comprenant le tout ſous l'idée vague de diſſonance, en fait quatre. Si l'on examine à préſent l'accord d'emprunt que je ſubſtitue au fondamental *ſi re✕ fa la*, & qui doit être, dans ce cas, *re✕ fa la ut*, on n'y trouvera plus que trois diſſonances. 1° la tierce diminuée *re✕ fa*, 2° la fauſſe quinte *re✕ la*, 3° la ſeptiéme diminuée *re✕ ut* (on ne dira pas ſans doute que la quinte *fa ut* eſt *fauſſe* ?), il y a donc dans cet accord une diſſonance, ou, ſi l'on veut, une aſpérité de moins que dans l'accord *ſi re✕ fa la* ?

Mais pour mieux comparer ces deux accords, on pourroit les conſidérer ſous un autre point de vûe :

cord-sensible avec fausse quinte *si re*♯ *fa la*; ce ne pourra être que l'accord *re*♯ *fa la ut*, dans lequel la tierce & la septiéme ( outre

---

pour cet effet il faudroit les ranger en commençant par leurs tierces respectives, c'est-à-dire, par *re-dièse* dans l'un, & par *fa* dans l'autre : le premier seroit *re*♯ *fa la si*, l'autre *fa la ut re*♯. Ne prenons à présent que les trois premieres notes de chacune de ces combinaisons ; celles de la derniere, *fa*, *la*, *ut*, formeront un vrai accord-parfait majeur, au lieu que les trois premieres notes de l'autre, *re*♯, *fa* & *la*, ne peuvent raisonnablement former un accord-parfait mineur, & encore moins un accord-parfait majeur, puisque *fa* n'est ni la tierce majeure de *re-dièse*, ni sa tierce mineure. D'ailleurs, quand même ce *re-dièse* auroit une tierce, soit majeure, soit mineure, il lui manqueroit toujours une quinte, car *la* n'est point sa quinte, ce seroit *la-dièse*, & le *la-naturel* n'en est que la *fausse* quinte. Or le Faux s'allie-t-il avec la Perfection ? Et voudroit-on appeller *parfait* un accord dont la quinte ( sans parler de la tierce ) seroit à volonté juste ou *fausse* ? Enfin quelques sons que l'on prenne dans l'accord fondamental *si re*♯ *fa la*, ou dans son dérivé, la sixte-superflue, *fa la si re*♯, on ne pourra jamais assembler deux tierces qu'il n'y en ait une d'altérée. Mais c'en est peut être trop sur des accords que je ne prie personne d'adopter. J'ai cru devoir seulement les proposer comme une nouvelle branche d'harmonie, ou, pour mieux dire, comme un rejetton de cette harmonie, qu'on peut en arracher si l'on veut.

la

la quinte) ſont diminuées, & qu'on peut, pour cette raiſon & pour le diſtinguer de la ſeptiéme-diminuée ordinaire, appeller accord de *ſeptiéme & tierce diminuées.*

Cet accord un fois ſubſtitué au *ſenſible avec fauſſe quinte*, & devenu par là fondamental, doit, ainſi que la ſeptiéme-diminuée ordinaire, produire divers accords, ſoit par renverſement, ſoit par ſuppoſition. Nous les verrons dans la ſeconde Section de ce Chapitre; l'ordre exige que je donne auparavant celui duquel ils dérivent.

| *Signes des Accords* | *Accord fondamental.* |
| --- | --- |
| 7 ♮ ou 7 3 | Accord de *ſeptiéme & tierce diminuées*, compoſé de tierce diminuée, quinte diminuée & ſeptiéme diminuée, comme *re*✕ *fa la ut.* La quinte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la ſeptiéme en eſt la Diſſonance diminuée (Voyez Notes 30 & 31, pag. 73). La note qui porteroit cet accord ſeroit primitivement *Quatriéme-note* d'un mode mineur, mais qui ſeroit devenue *note-ſenſible* de la Cinquiéme-note, ſur laquelle iroit ſe former un Repos, annoncé |

*Signes des Accords.*

par cet accord. ( Voyez au sujet de ce *Repos* la *Note* 39, pag. 87).

## SECTION II.

### *Accords dérivés de celui de Septieme & tierce diminuées.*

### ARTICLE I.

#### *Accords dérivés par Renversement.*

✻6
5

ACCORD de *Grande-sixte superflue*, composé de tierce majeure, quinte, & sixte superflue, comme *fa la ut re*✕. La tierce de cet accord en est la Dissonance mineure primitive, la quinte en est la Dissonance diminuée : son accord fondamental est celui de *Septiéme & tierce diminuées* de la 3ce diminuée au-dessous, *re*✕ *fa la ut.*

La note qui porteroit cet accord seroit *Sixiéme-note* d'un mode mineur, & annonceroit un *Repos* sur la Cinquiéme-note.

♮6
✻4
3

ACCORD de *Triton avec tierce & sixte mineures*, composé de tierce mineure, quarte superflue & sixte

*Signes des Accords.*

mineure, comme *la ut re*✕ *fa.* La tierce de cet accord en eſt la Diſſonance diminuée : ſon accord fondamental eſt celui de *Septiéme & tierce diminuées* de la 5<sup>te</sup> diminuée au-deſſous, *re*✕ *fa la ut.*

La note qui porteroit cet accord ſeroit primitivement Note-principale d'un mode mineur, mais elle prendroit en partie le caractère de *Quatriéme-note*, & annonceroit un *Repos* ſur la Cinquiéme-note, ſoit qu'elle paſſât réellement à cette cinquiéme-note, ou ſimplement à ſa tierce majeure.

Cette note eſt Diſſonance mineure primitive elle-même.

♮4 ✕2 ACCORD de *Seconde-ſuperflue avec quarte juſte*, composé de ſeconde ſuperflue, quarte & ſixte majeure, comme *ut re* ✕ *fa la.* La ſixte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive : ſon accord fondamental eſt celui de *Septiéme & tierce diminuées* de la 7<sup>me</sup> diminuée au-deſſous, *re*✕ *fa la ut.*

La note qui porteroit cet accord

*Signes des Accords.*

feroit primitivement *Médiante* d'un mode mineur, & prenant en partie le caractère de *Sixiéme-note*, elle annonceroit un *Repos* fur la Cinquiéme-note du ton primitif, en paffant à l'un des fons de l'accord de cette cinquiéme-note.

Cette note eft Diffonance diminuée elle-même.

## ARTICLE II.

### *Accords dérivés par Suppofition.*

9
4
7
※5

ACCORD de *Onziéme-diminuée*, compofé de quinte (rendue jufte par un dièfe ou un béquarre), feptiéme diminuée, neuviéme mineure & onziéme diminuée, comme *fol*※ *re*※ *fa la ut*. La neuviéme de cet accord en eft la Diffonance mineure primitive, la onziéme en eft la Diffonance diminuée; la feptiéme n'y eft qu'une diffonance Accidentelle (Voyez *Note* 18, pag. 51): fon accord fondamental eft celui de S*eptiéme & tierce diminuees* de la 5[te] au-deffus (j'entends 5[te] *jufte*), *re*※ *fa la ut*.

*Signes des Accords.*

La note qui porteroit cet accord ſeroit *Note-ſenſible* d'un mode mineur, & annonceroit un *Repos* ſur la Cinquiéme-note, ſoit en y paſſant réellement, ſoit en reſtant ſur le même degré, au lieu d'aller à la tonique.

♮7
×5
4

ACCORD de *Quinte-ſuperflue avec quarte & ſeptiéme mineure*, compoſé de quarte, quinte ſuperflue, ſeptiéme mineure & neuviéme majeure, comme *ſol re× fa la ut* (60). La neuviéme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la quarte en eſt la Diſſonance diminuée; la ſeptiéme n'y eſt qu'une diſſonance Accidentelle: ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 5[te] ſuperflue au-deſſus *re× fa la ut*.

(60) La quinte ſuperflue faiſant partie de cet accord, j'ai crû devoir me conformer à l'uſage de la pratique pour en énoncer la conſtruction. Il eſt évident que cet accord eſt naturellement compoſé de quinte, ſeptiéme, neuviéme & onziéme, ainſi que l'accord précédent, duquel celui-ci ne differe que par le ſon de ſuppoſition (le *ſol*) qui eſt ici un demi-ton mineur plus bas.

*Signes des Accords.* La note qui porteroit cet accord feroit *Septieme-note* (*Introduction*, pag. 28) d'un mode mineur, mais elle annonceroit un *Repos* fur la Cinquiéme-note, foit qu'elle y paffât réellement, foit qu'elle fut élevée d'un demi-ton mineur.

♮9
×7
6

ACCORD de *Septieme-fuperflue avec fixte & neuvieme mineures*, compofé de fixte mineure, feptiéme majeure, neuviéme mineure & onziéme, comme *mi re× fa la ut* (61). La onziéme de cet accord en eft la Diffonance mineure primitive, la fixte en eft la Diffonance diminuée; la neuviéme n'y eft qu'une diffonance Accidentelle: fon accord fondamental eft celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 7me majeure au-deffus *re× fa la ut.*

---

(61) La vraie conftruction de cet accord eft la fuivante:

7me, 9me, 11me, 13me.

Si je me fuis fervi du terme de *fuperflue* dans le nom que je donne à cet accord, c'eft pour le rapprocher de ce qui eft connu, comme j'ai fait à l'égard de fa conftruction (Voyez *Note* 42, pag. 93).

*Signes des Accords.* La note qui porteroit cet accord seroit *Cinquieme-note*, & son accord annonceroit un Repos prochain sur la même note.

## Article III.

### *Accord particulier par supposition.*

Le même principe qui autorise l'accord de Neuviéme donné à la Septiéme-diminuée, pag. 75, peut en fournir un semblable pour celui de *Septieme & tierce diminuées*. Il seroit formé, ainsi que l'autre, de l'addition d'une tierce au-dessous du son fondamental de l'accord de substitution : Tierce qui dans ce cas ne devra être regardée, comme je l'ai dit *Note* 33, (ibid.), que comme un son par supposition, quoique dans son origine ce son soit lui-même le fondamental de l'accord primitif que représente celui de Substitution ; mais ce dernier accord doit être regardé ici comme fondamental propre, &, pour ainsi dire, comme indépendant de celui dont il tire son origine.

9
5̸
✻

ACCORD de *Neuvieme-mineure avec tierce majeure & fauſſe quinte*, composé de tierce majeure, quinte diminuée, ſeptiéme mineure & neuviéme mineure, comme *ſi re✻ fa la ut.* La ſeptiéme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la neuviéme en eſt la Diſſonance diminuée: ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 3ce majeure au-deſſus, *re✻ fa la ut.*

La note qui porteroit cet accord ſeroit primitivement *Seconde-note* d'un mode mineur, mais par le *Repos* ſur la Cinquiéme-note, que ſon accord annonce, elle pourroit être regardée comme la dominante de cette cinquiéme-note.



## CHAPITRE II.

### *Accords par supposition dérivés de celui de la Soûdominante.*

J'AI fait pressentir dans la premiere Partie, pag. 71, qu'on pourroit donner, à la soûdominante, un accord de Supposition de plus, & une autre sorte de Neuviéme. En effet, si dans le ton d'*ut*, par exemple, la simple dominante *re fa la ut*, produit une *Neuvieme* par l'addition de *si* au-dessous de son accord, & une *Onzieme* par l'addition de *sol*; la Soûdominante de ce même Ton, *fa la ut re*, doit produire également une Neuviéme, par l'addition de *si*, au-dessous de son accord, & une Onzieme par l'addition de *sol*.

On peut observer que le *si* ajoûté ici au-dessous de *fa*, Son fondamental de l'accord, formant avec lui une quinte diminuée, il en résulte que le Son qu'on ajoûte au-dessous d'une Soûdominante, pour former un accord de Neuviéme, doit nécessairement être une fausse quinte, & non une quinte juste, puisqu'on sortiroit du

mode si on vouloit rendre juste cet intervalle. Ainsi l'accord de Neuviéme, qui fait l'objet de ce Chapitre, est absolument différent de celui qu'on a vû dans la premiere Partie de cet Ouvrage, pag. 69. En effet celui-là est formé par l'addition d'une quinte juste au-dessous du son fondamental, tandis que celui-ci l'est par une quinte diminuée (62); aussi la note qui porte l'accord que je propose a-t-elle un caractére décidé qui peut servir à indiquer le ton, comme on le verra bientôt.

---

(62) De la différence de cet Intervalle, il résulte une autre différence entre l'accord de la page 69 & celui-ci. L'accord cité comporte une modulation compliquée, une double modulation, comme je l'ai expliqué dans la *Note*, page 71, à l'occasion de l'Exemple XXIX de la *Génération Harmonique*, au lieu que l'accord dont il s'agit ici, n'étant composé que de notes fournies par son propre mode, s'y trouve tout renfermé.

On pourroit remarquer que l'accord de la page citée est fondé sur la liberté qu'on a, en arrivant à une tonique, de la rendre sur le champ Dominante-tonique; & c'est cette même licence, ou pour mieux dire, l'intention, le dessein que l'Auteur a eu de l'employer, qu'il faut supposer dans l'accord de l'Exemple XXIX de la *Génération Harmonique*. Ainsi le *re* sur lequel on arrive, dans cet Exemple, après

Comme les intervalles qui composent ces nouveaux accords ne sont pas toujours du

---

l'accord de Neuviéme, étant considéré comme Dominante-tonique du mode de *sol* (*), donne la liberté de faire dépendre de ce mode le son par supposition *ut*, de l'accord fondamental *sol si re mi*.

Du reste, ce son par supposition peut former, avec le fondamental, une quinte juste, pour deux raisons : la premiere, c'est qu'il annonce en son particulier le mode auquel on a dessein de passer; en second lieu, il a plus d'analogie avec l'accord qui doit le suivre, puisqu'il sert de préparation à sa dissonance : car ce son est le même que celui qui va former la septiéme dans l'accord suivant. D'où l'on peut conclurre que le son par supposition qu'on ajoûte au-dessous d'une Soûdominante, pour former un accord de Neuviéme, peut également bien être une fausse quinte ou une quinte juste, c'est-à-dire, appartenir au mode actuel ou au mode prochain; mais l'on doit observer que l'accord qui résulte de la quinte juste, quoiqu'il annonce, pour ainsi dire, plus de science & de raisonnement dans celui qui en fait usage, est par cela même moins simple, moins naturel que celui que fournit la fausse quinte, lequel ne suppose ni Licence dans sa formation, ni dessein de modulation dans son emploi.

(*) Cette *considération* est un peu trop marquée, dans l'Exemple cité, par le retranchement d'un second Diése, qui auroit dû être à la Clé. Il faut croire que ce retranchement n'a été fait que pour être dispensé de mettre un Béquarre au devant de l'*ut* qui porte l'accord de Neuvieme dont il s'agit.

même genre, puiſque la Soûdominante d'un mode majeur différe, par la tierce, de celle d'un mode mineur, je diviſerai ce Chapitre en deux Sections. La premiere roulera ſur les accords propres au Mode majeur, & la ſeconde ſur ceux du Mode mineur. Les exemples ſeront toujours dans le ton d'*ut*.

*Signes des Accords.*

## SECTION PREMIERE.

### *Accords pour le Mode majeur.*

### ARTICLE I.

#### *Accord formé par une quinte diminuée, ajoûtée au-deſſous du Son fondamental.*

9: 5̸

ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvieme-conſonante avec fauſſe quinte*, composé (en ſe conformant à la pratique) de tierce mineure, quinte diminuée, ſeptiéme mineure & neuviéme mineure, ou, ſelon ce que j'ai fait obſerver, *Note* 29, pag. 70, composé de quinte diminuée, ſeptiéme mineure, neuviéme mineu-

Signes des Accords.

re & dixiéme, comme *si fa la ut re.*

La tierce (ou dixiéme) de cet accord en est la Dissonance majeure, la septiéme & la neuviéme n'y sont que des dissonances Accidentelles (Voy. *Note 29, ibid.* pour ce qui regarde la neuviéme) : son accord fondamental est celui de *Sixte-dissonante*, avec tierce majeure, de la 5[te] diminuée au-dessus, *fa la ut re.*

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible* d'un mode majeur.

## ARTICLE II.

### *Accord formé par une septieme, ajoûtée au-dessous du Son fondamental.*

9
4: ACCORD qu'on pourroit appeller *Onzieme-consonante*, composé de quinte, septiéme mineure, neuviéme majeure & onziéme, en se conformant à la pratique, ou de septiéme, neuviéme, onziéme & douziéme, selon la nature de l'ac-

*Signes des Accords.*

cord (63), comme *sol fa la ut re.* La quinte de cet accord (ou douziéme) en est la Dissonance majeure ; la septiéme, la neuviéme & la onziéme n'y sont que des dissonances apparentes & Accidentelles (64) : son accord fondamental est la *Sixte-dissonante*, avec tierce majeure, de la 7^me mineure au-dessus, *fa la ut re.*

Toute Note qui porte cet accord est *Cinquieme-note* d'un mode majeur.

---

(63) Comme il ne peut y avoir aucun son intermédiaire entre le fondamental & celui qui est ajoûté, il s'ensuit que c'est par le son fondamental même, qui est ici une septiéme, que doit commencer la construction de l'accord.

(64) De ces trois intervalles l'un est le son fondamental, l'autre sa tierce, l'autre sa quinte ; nul par conséquent n'est proprement Dissonance, si ce n'est par comparaison au son ajoûté. Or ce son ajoûté, ce son *par supposition*, n'étant pas du corps de l'harmonie, ne peut par conséquent y rien changer, y rien ordonner. Ces trois intervalles doivent constamment suivre chacun leur marche propre, & prescrite par la Basse-fondamentale, sans égard à ce qu'ils peuvent être par rapport au son étranger.

| Signes des Accords. | |
|---|---|
| | |

## SECTION II.

### *Accords pour le Mode mineur.*

### ARTICLE I.

#### *Accord formé par une quinte diminuée, ajoûtée au-dessous du Son fondamental.*

9 : 7

ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvieme-consonante avec septiéme diminuée*, composé de tierce mineure, quinte diminuée, septiéme diminuée & neuviéme mineure (ou 5te, 7me, 9me & 10me), comme *si* ♮ *fa la* ♭ *ut re*. La tierce de cet accord (ou 10me) en est la Dissonance majeure; la septiéme & la neuviéme n'y sont que des dissonances Accidentelles (Voy. *Note* 29, p. 70) : son accord fondamental est la *Sixte-dissonante*, avec tierce mineure, de la 5te diminuée au-dessus, *fa la* ♭ *ut re*.

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible* d'un mode mineur.

Signes des Accords.

### Article II.

*Accord formé par une septieme, ajoûtée au-dessous du Son fondamental.*

♭9
4: Accord qu'on pourroit appeller *Onzième-consonante avec neuvième mineure*, composé de quinte, septiéme mineure, neuviéme mineure & onziéme (ou 7^me^, 9^me^, 11^me^ & 12^me^), comme *sol fa la♭ ut re.* La quinte de cet accord (ou 12^me^) en est la Dissonance majeure; la septiéme, la neuviéme & la onziéme n'y sont que des dissonances Accidentelles (Voyez la *Note* précédente): son accord fondamental est la *Sixte-dissonante*, avec tierce mineure, de la 7^me^ mineure au-dessus, *fa la♭ ut re.*

Toute Note qui porte cet accord est *Cinquieme-note* d'un mode mineur (65).

(65) Je dois avertir que les noms que j'ai proposés, pour les accords de ce Chapitre, sont plus conformes

formes à la construction de pratique, sous laquelle je les ai premierement présentés, qu'à leur construction essentielle & propre. Il est hors de doute que les accords que j'ai appellés de *Neuviéme* seroient plûtôt des accords de *Dixiéme*, si l'on consultoit la Basse-fondamentale, & qu'on voulut suivre la progression observée dans les accords connus de Septiéme, de Neuviéme & de Onziéme, où le son le plus haut, & qui est en même tems la dissonance de l'accord, lui donne, comme on voit, sa dénomination. De même les accords que j'ai appellés de *Onziéme*, à cause de la conformité qu'ils ont avec ceux auxquels en effet ils ressemblent, seroient plûtôt, sur les mêmes principes, de vrais accords de *Douziéme*, puisque leur Son extrême est une Douziéme, laquelle est également la Dissonance de l'accord, ainsi que la dixiéme l'est dans les premiers.

Si jamais on donnoit leurs vrais noms à ces accords, on pourroit alors, en rangeant ces noms selon l'ordre naturel des Nombres qui les expriment, dresser une formule dont l'usage seroit de présenter d'abord sous un même point de vûe tous les accords par supposition en général, & où cependant l'on distingueroit facilement les accords qui proviennent du fondamental de la Soûdominante, d'avec ceux que fournissent les différentes sortes d'accords de septiéme; distinction très nécessaire, essentielle même pour ce qui regarde le genre de la Dissonance de ces accords & la marche que cette dissonance doit tenir.

*Formule*

M

*Formule représentant par ordre les accords de Supposition.*




On observeroit que les accords qui sont désignés par les nombres impairs, & qui forment comme la ligne supérieure de cette formule, sont dérivés d'un accord de Septiéme, pris en général; & que ceux qui sont désignés par les nombres pairs (10, 12) sont dérivés de l'accord fondamental de la Soûdominante. On pourroit remarquer encore que dans les accords contenus dans la ligne supérieure la Dissonance est mineure & doit être sauvée en descendant, & que dans les accords de la ligne inférieure la Dissonance est majeure & doit se sauver en montant.

Du reste, sous les noms de *Neuviéme* & de *Onziéme*, je comprends tant les deux sortes de Quintes-superflues, que la Septiéme dite faussement *Superflue*. Ces accords ne sont essentiellement, & dans le vrai, que des Neuviémes ou des Onziémes, dont laquinte dans les unes est superflue, & dont la septiéme, dans l'autre, n'est simplement qu'une septiéme majeure: la distinction qu'on a mise entre ces accords est l'effet de la sensation que faisoient sur l'oreille & l'esprit des Musiciens certains intervalles qui les épouvantoient autrefois. Faut-il s'étonner si les noms qu'ils ont imposés à ces accords ne sont pas toujours conformes à leur nature! Enfin sous le nom de Treizié-

## CHAPITRE III.

### *Accords par ſuppoſition pour les Dominantes.*

PUISQUE dans l'accord appellé de *Septieme-ſuperflue avec ſixte* la note par ſuppoſition forme un intervalle de ſeptieme avec le ſon grave & fondamental de l'accord de *Septième-diminuée*, ne pourroit-on pas de même dans les autres ſortes d'accords de *Septieme*, outre la tierce & la quinte qu'on s'eſt contenté d'ajoûter au-deſſous de leur ſon fondamental, y placer encore l'intervalle de ſeptieme, d'où réſulteroient de nouveaux accords, & par conſéquent de nouveaux moyens pour varier les effets de l'Harmonie? Si les ſons par ſuppoſition ſont regardés, dans les principes de cette Scien-

---

me je comprends encore l'accord dit de Septiéme-ſuperflue avec ſixte, puiſqu'en effet cet accord n'eſt autre choſe, ſelon ſa conſtruction naturelle, qu'un accord de Treiziéme (Voyez la premiere Partie, page 77).

Je deſire que cet Exemple & la méthode que j'y puiſe ne reſtent pas inutiles.

ce, comme *ſurnumeraires*, comme des *notes de goût*, des *notes hors d'œuvre*, *ſans leſquelles & avec leſquelles l'Harmonie ſuit egalement ſon cours naturel* (*), rien ne ſemble devoir empêcher l'addition de l'intervalle que je propoſe.

Dès que ce nouveau ſon ne ſera, ainſi que dans les accords par ſuppoſition connus, que comme ſurnumeraire, qu'il ne ſera qu'un hors d'œuvre qui ne ſauroit en aucune maniere interrompre ce *cours naturel* que doit ſuivre l'harmonie, ne ſeroit-ce pas circonſcrire l'Art que de ne vouloir pas profiter de tout ce que peut fournir le principe de la Suppoſition?

J'ai oſé préſenter de nouveaux accords altérés, je ne dois plus craindre de propoſer les ſuivans, qui ne ſubiſſent aucune altération, & dont toute la diſcordance, ne provenant que d'un ſon qui ne tient pas au corps de l'harmonie eſſentielle & fondamentale, peut très-bien être contrebalancée par l'effet propre à cette harmonie fondamentale.

---

(*) Termes du Fondateur des Principes de l'Harmonie, dans ſa *Diſſertation ſur les différentes Métodes d'Accompagnement*, page 18; dans ſon *Traité de l'Harmonie*, page 74, & ailleurs.

Voici comment je procéde pour la formation de ces accords.

Par exemple, lorſqu'au-deſſous de la Septiéme *la ut mi ſol* on ajoûte la tierce *fa*, on a l'accord de neuviéme *fa la ut mi ſol*; lorſqu'on y ajoûte la quinte *re*, on a l'accord de onziéme *re la ut mi ſol*. Ajoûtons à préſent la ſeptiéme *ſi*, & nous aurons l'accord *ſi la ut mi ſol*, composé de $7^{me}$, $9^{me}$, $11^{me}$ & $13^{me}$; ou, pour le rapprocher des idées de la pratique, composé de $6^{te}$, $7^{me}$, $9^{me}$ & $11^{me}$, tel que celui de Septiéme-ſuperflue avec ſixte (Voyez la premiere Partie, page 77).

Suppoſons à préſent, pour un ſecond exemple, l'accord-ſenſible *la ut mi ſol*. On ſçait qu'une tierce majeure, placée au-deſſous d'un accord-ſenſible quelconque, produit un accord de Quinte-ſuperflue, & qu'une quinte, ajoûtée au-deſſous du même accord fondamental, produit un autre accord appellé, quoiqu'improprement, de Septiéme-ſuperflue; or ajoûtons encore au-deſſous de *la ut* * *mi ſol* la ſeptiéme *ſi* ou *ſi*♭, & nous aurons les accords *ſi la ut* * *mi ſol* ou *ſi*♭ *la ut* * *mi ſol*; le premier, composé (ſelon la pratique) de ſixte mineure, ſeptiéme mineure, neuviéme majeure & onziéme; & le ſecond, de ſixte ma-

jeure, ſeptiéme majeure, neuviéme, vraiment ſuperflue, & onziéme ſuperflue.

Du reſte dans ces accords il ne peut jamais y avoir que la ſixte (ou treiziéme) qui, ſelon la Baſſe-fondamentale, doive être réputée diſſonance; les autres intervalles, ſuperflus ou juſtes, ne ſont diſſonans qu'accidentellement, c'eſt-à-dire, par comparaiſon au ſon ajoûté, qui, comme l'on ſçait, n'étant pas du corps de l'harmonie, puiſqu'il lui eſt étranger, ne ſçauroit ôter à ces intervalles le caractère primitif de conſonans, qu'ils reçoivent de la Baſſe-fondamentale. Ainſi j'appellerai ces intervalles, comme j'ai nommé leurs ſemblables, *Diſſonances Accidentelles*. A l'égard de la conſtruction de ces accords je me conformerai à l'uſage de la Pratique, ainſi que pour les noms & les ſignes que je leur donne (66).

---

(66) J'ai cru devoir ſuivre en ceci les idées reçues, afin que ces accords ne paruſſent pas plus ſinguliers qu'ils ne ſont. Si jamais ils ſont adoptés, on ſera toujours à tems, en les enviſageant ſous l'aſpect qu'ils doivent l'être, de leur donner des noms plus conformes à leur nature & à leur vraie conſtruction.

Signes des Accords.

# SECTION PREMIERE.

## *Accord dérivé d'une Simple-septieme.*

9
4
6

ACCORD de *Onzieme avec sixte*, composé de sixte, septiéme, neuviéme & onziéme. Tous ces intervalles doivent se prendre tels qu'ils sont dans le Mode où l'on est, c'est-à-dire, majeurs ou mineurs &c. Voyez ce que j'ai dit à ce sujet dans la premiere Partie de cet Ouvrage, pag. 54. La sixte de cet accord en est la Dissonance mineure; la septiéme, la neuviéme & la onziéme n'y sont que des dissonances Accidentelles : son accord fondamental est celui de *Simple-septieme* de la 7^me au-dessus.

La note qui porteroit cet accord ne peut être considérée que comme septiéme au-dessous d'une simple dominante (*), & toutes les notes du ton, excepté la *Sixieme-note* pourroient porter cet accord.

(*) *Voyez page* 54.

Signes des Accords.

## SECTION SECONDE.

### *Accords dérivés du Senſible.*

×9
4
6

ACCORD de *Onzieme avec neuvieme majeure & ſixte mineure*, composé de ſixte mineure, ſeptiéme mineure, neuviéme majeure & onziéme, comme *la ſol ſi re fa*, ou *la fa ſol ſi re*. La ſixte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure ; la ſeptiéme, la neuviéme & la onziéme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles : ſon accord fondamental eſt le *Senſible* de la 7me mineure au-deſſus, *ſol ſi re fa*.

Toute note qui porteroit cet accord feroit ou *Sixieme-note* d'un mode majeur, ou la *ſixieme* majeure d'un mode mineur.

×9
×4
6

ACCORD de *Onzieme-ſuperflue avec ſixte*, composé de ſixte majeure, ſeptiéme majeure, neuviéme ſuperflue & onziéme ſuperflue, comme *la*♭ *ſol ſi*♮ *re fa*, ou,

*la♭ fa sol si♮ re.* La ſixte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure; la ſeptiéme, la neuviéme & la onziéme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles : ſon accord fondamental eſt le *Senſible* de la 7me majeure au-deſſus, *ſol ſi♮ re fa.*

Toute note qui porteroit cet accord, ſeroit *Sixieme-note* d'un mode mineur.

---

## CHAPITRE IV.

### *De la ſucceſſion des accords propoſés dans cette troiſieme Partie.*

TOus les accords de ſubſtitution altérés étant contenus dans le fondamental dont ils dérivent, c'eſt-à-dire, dans celui de *Septieme & tierce diminuées*, & celui-ci n'ayant, ainſi que la Septiéme-diminuée ordinaire, aucune ſucceſſion en propre, on doit lui donner la même qu'on donneroit à l'*Accord-ſenſible avec fauſſe quinte*, dont il tient la place. Voyez pour cela le Chapitre V de la ſeconde Partie, pag. 149.

Quant aux accords de ſuppoſition dérivés ſoit de la Soûdominante, ſoit des diverſes Dominantes, des deux Chapitres précédens, il faut, à l'égard de la ſucceſſion qu'on doit

leur donner, consulter leurs accords fondamentaux respectifs. Ainsi voyez dans le Chapitre III de la seconde Partie, page 132, ce qui concerne la Dominante, la Soûdominante & les simples dominantes (*Sect.* 1 *&* 2). Voyez encore les Sections 3 & 4 du même Chapitre pour tout ce qui peut s'apliquer aux unes & aux autres de ces notes de caractère.

J'ajoûterai seulement ici au sujet de l'emploi des nouveaux accords par supposition que j'ai donnés aux dominantes, qu'on pourroit tirer de ces accords divers secours dans la pratique de l'harmonie.

Par exemple, l'accord qui dérive d'une Simple-septiéme (page 183), fournit le moyen de former un *Point d'orgue* sur différens degrés d'un mode, principalement sur la tonique, la médiante & la dominante, en employant pendant ce point d'orgue, les diverses successions de dominantes que l'on connoît. 1° Celle de quinte, comme *ut*, *fa*, *si*, *mi*, &c; 2° celle qui est alternativement de tierce & de quinte, comme *ut*, *la*, *re*, *si*, *mi*, &c; 3° celle de tierce & de seconde, *ut*, *la*, *si*, *sol*, *la*, &c. Non seulement les trois notes que j'ai nommées peuvent former un Point d'orgue pendant le cours de ces dominantes, mais on trouvera que toutes les notes de la Gamme

pourront également en former un, si on le fait commencer dès que ces notes peuvent entrer dans l'harmonie de quelqu'une de ces dominantes. Ce qui arrive à la premiere dominante, pour la Quatriéme & la Sixiéme notes; & pour la Note sensible, à la seconde ou à la troisiéme dominante, selon la marche qu'on aura prise (67).

---

(67) Au reste, par *Point d'orgue*, je n'entends point ces Tenues de Basse pratiquées par certains Organistes, où à la faveur de la légéreté de leur main l'oreille n'a pas le tems d'être offensée de tous ces sons hors du Mode & de la Sphere de l'harmonie qu'ils font correspondre à cette sorte de Basse, lorsqu'ils n'ont pu trouver la véritable. Je n'entends pas non plus ces *Tasto solo*, dans la musique, qu'on prend le bon parti de ne pas Chiffrer; encore moins ce que les Italiens appellent *Cadenza*, où le Chanteur passe à son gré par toute sorte de sons pendant la Tenue de la Basse; tenue que ceux qui ont encore de l'oreille abandonnent aujourd'hui, à la moindre menace de commotion désagréable, pour y revenir ensuite lors du *Tril* qui, en annonceant que le Chanteur n'imagine plus rien, les avertit qu'ils peuvent en sûreté reprendre la *Cadenza* pour la terminer. Le Point d'orgue que fournissent mes accords de supposition peut très-bien être Chiffré, & les divers sons, par lesquels on passe pendant qu'il tient, peuvent être traités comme notes d'harmonie, puisqu'ils entrent dans le groupe de l'accord.

On pourroit ſouhaiter quelques Exemples en notes de muſique, tant pour cet accord que pour ceux que j'ai dérivés de l'Accord-ſenſible ; mais ce que j'ai déjà dit à cet égard, pourra ſuffire aux perſonnes intelligentes. Je craindrois que ces Exemples ne devinſſent une ſource d'écarts pour ceux qui ne s'inſtruiſent que par les yeux.

## FIN.

## ERRATA.

| *Pag.* | *Lignes.* | *Fautes.* | *Corrections.* |
|---|---|---|---|
| 69 | 2 | Accords dérivés | Accord dérivé |
| 76 | 26 | furpris | ſurpris |
| 90 | 18 | Tonique | Note-principale |
| 94 | 4 | le Mélodie | la Mélodie |
| 97 | 3 | de l'*ut* forment | de l'*ut*, formant |
| 102 | 25 | p. 68 | p. 60 |
| 104 | 7 | laute de | faute de |
| 106 | 29 | preſcrit | preſcrites |
| 107 | 10 | connoiſſances | connoiſſance |
| 110 | 15 | appellé | appelle |
| 111 | 21 | rerardement | retardement |
| 112 | 8 | de la premiere Partie | *Effacez ces mots.* |
| 117 | 14 | 5te & 7me diminuée | ...... diminuées |
| 154 | 7 | pas reſpect | par reſpect |
| 161 | 5 | un fois | une fois |
| 173 | 1 | dixieme | dixieme mineure |

# TABLE ALPHABETIQUE DES ACCORDS

*contenus dans la troisiéme Partie.*

G



N



O



Q



S



T



*Fin de la Table des Accords.*

## APPROBATION.

J'AI examiné, par ordre de Monseigneur le Chancelier, le *Traité des Accords, & de leur Succession, selon le Systême de la Basse-fondamentale*, & je crois que cet Ouvrage sera utile au public. A Paris, le 19 Août 1763.

DE LALANDE.

## PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra, SALUT. Notre amé le Sieur ABBÉ R***, Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage qui a pour titre, *Traité des Accords, & de leur Succession, selon le Systême de la Basse-fondamentale*, s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Permission pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis, & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter partout notre Royaume pendant le tems de trois années consécutives, à compter du jour de la date des Pré-

ſentes. FAISONS défenſes à tous Imprimeurs, Libraires, & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance: à la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impreſſion dudit Ouvrage ſera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, conformément à la feuille imprimée & attachée pour modele ſous le contre-ſcel des Préſentes; que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725; qu'avant de l'expoſer en vente, le Manuſcrit qui aura ſervi de Copie à l'impreſſion dudit Ouvrage, ſera remis, dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le Sieur DE LA MOIGNON, & qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LA MOIGNON, & un dans celle de notre très cher & féal Chevalier, Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur de MAUPEOU: le tout à peine de nullité des Préſentes; DU CONTENU deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant, & ſes ayans cauſe, pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. VOULONS qu'à la Copie des Préſentes, qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, foi ſoit ajoûtée comme à l'Original. COMMANDONS au premier notre Huiſſier ou Sergent, ſur ce requis, de

faire, pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant Clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires : CAR TEL EST NOTRE PLAISIR. DONNÉ à Paris, le ſixiéme jour du mois de Juin, l'an de grace mil ſept cent ſoixante-quatre, & de notre Regne le quarante-neuviéme. Par le Roi en ſon Conſeil, LE BEGUE.

*Regiſtré ſur le Regiſtre XVI de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, No 256, fol. 120, conformement au Reglement de 1723, qui fait défenſes, Art. 41, à toutes perſonnes, de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter, faire afficher aucuns Livres, pour les vendre en leurs noms, ſoit qu'ils s'en diſent les Auteurs ou autrement, & à la charge de fournir à la ſuſdite Chambre neuf Exemplaires, preſcrits par l'Art. 108. du même Reglement. A Paris, le 9 Juin 1764.*

*DESPILLY, Adjoint.*

---

De l'Imprimerie de BALLARD, Imprimeur du Roi.

# E MUSIQUE,
## ndamentale.

ans.

*e Mineur.*

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *-mineu tierce* (e) | *Quinte-super-flue avec quarte* (f) $\times 5$ 4 | *Septieme-super-flue avec sixte mineure* (g) $\times 7$ 6 | | | |

*e-note* (h) *Médiante.* *Note-principale.* (h)

Altérés,

*le Mineur.*

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *avec sep nuée et te* (e) | *Quinte-superflue avec septième Mineure* (f) ♮7 $\times 5$ | *Septieme-super-flue avec neuvième Mineure* (g) ♮9 $\times 7$ | | | |

*sible.* *Septième-note* (i) *Cinquième-note* (i) *Gravé par Mad.e Oger.*